



Stefano Casciani

L'architettura presa per mano

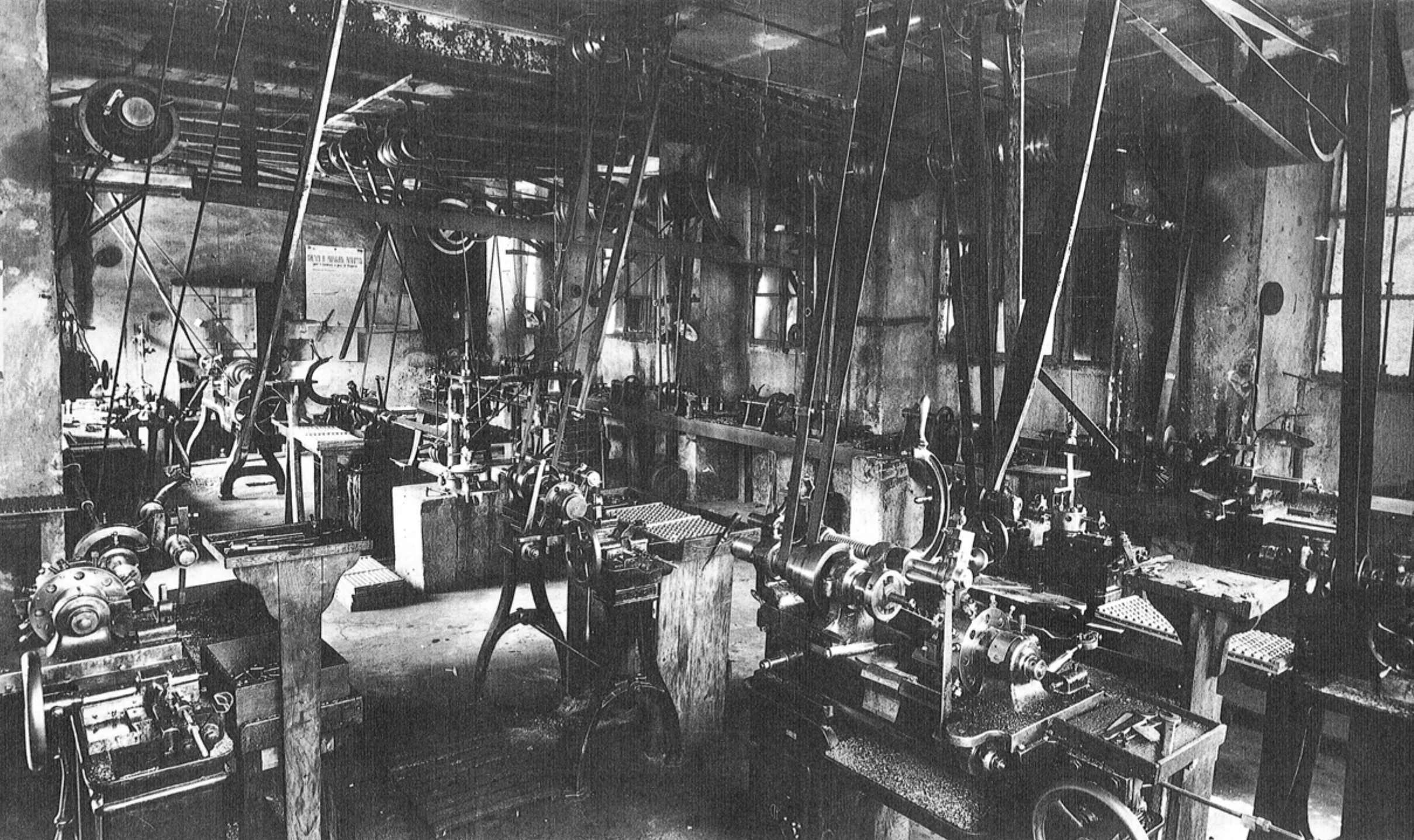
La maniglia moderna e la produzione Olivari



Stefano Casciani

L'architettura presa per mano

La maniglia moderna e la produzione Olivari

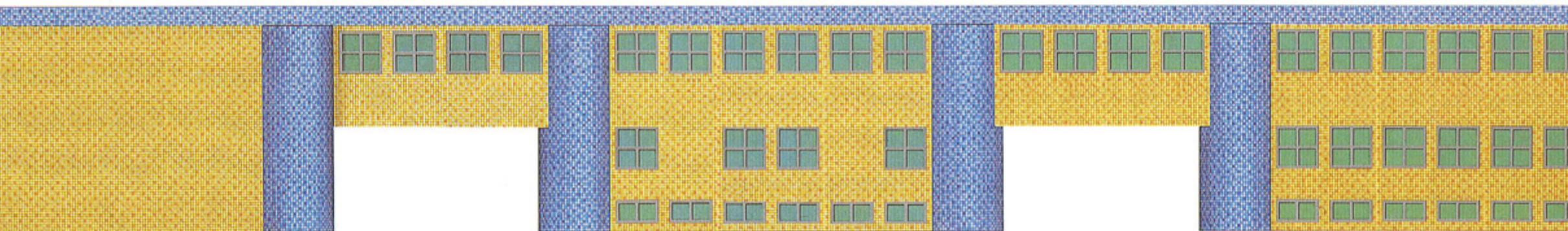
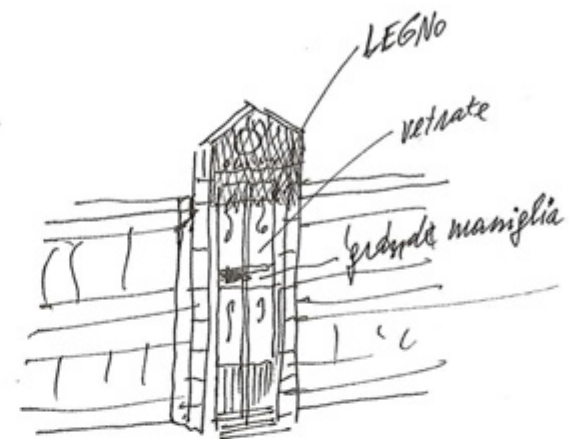
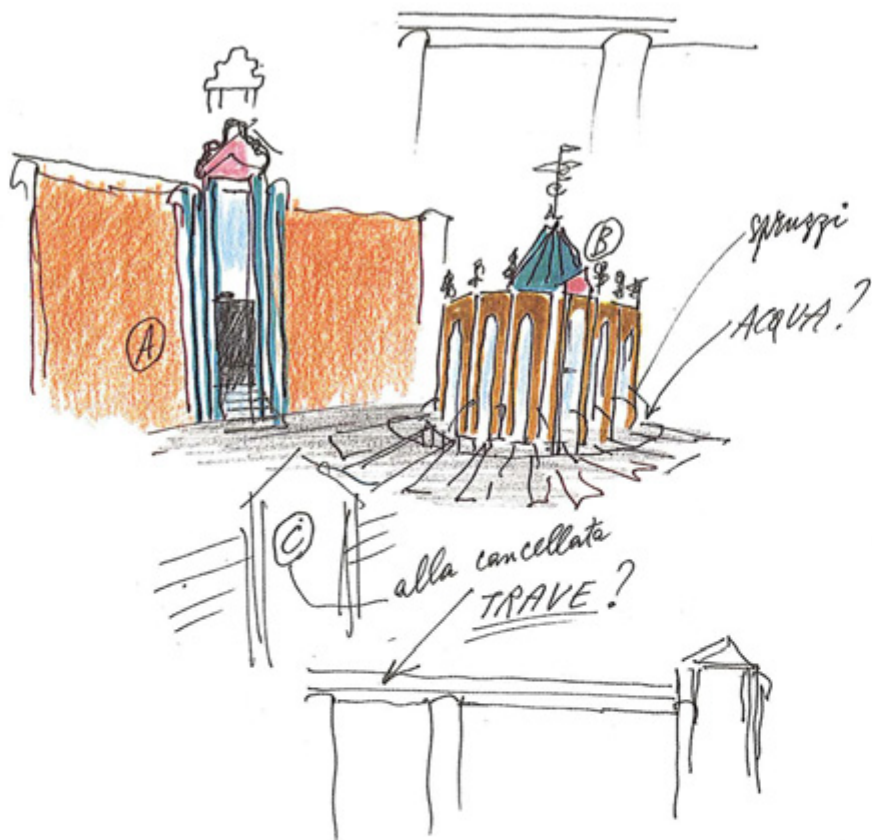
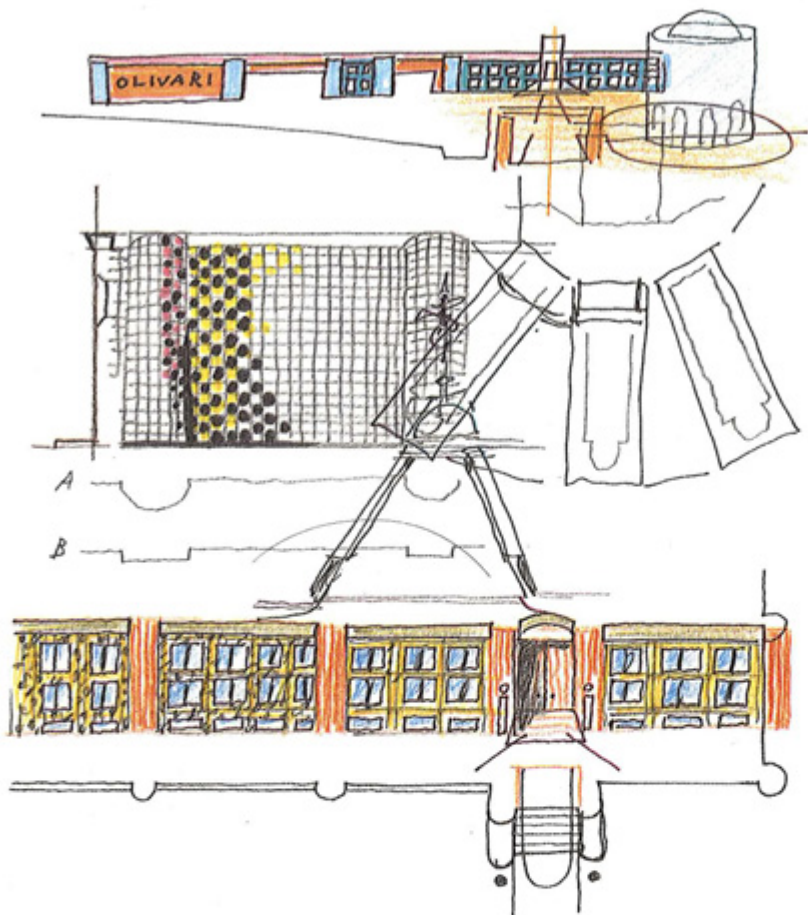


The historical phase that the industries manufacturing architectural materials are currently going through appears, in our eyes, appropriate for a reflection on the relationship between design and manufacturing. In the history of our company, these aspects have never been dissociated from research and innovation of the form: "guaranteed", in a certain sense, by the creative and professional quality of the designers who, in the course of more than eighty years, have collaborated with Olivari. We have therefore deemed it important to make a critical reconstruction of the history and the present vicissitudes of our production: as a case study that may be of general interest, but also in view of the new orientations that we are developing. Our other desire has been to seek to fill, at least partially, the

Perché questo libro. L'attuale fase storica dell'industria per l'architettura ci sembra adatta per una riflessione sui rapporti tra progettazione e produzione. Queste nella storia della nostra azienda non sono mai state disgiunte dalla ricerca e dall'innovazione formale: «garantita», in un certo senso, dalla qualità creativa e professionale dei progettisti che in più di ottant'anni hanno collaborato con Olivari. Ci è sembrato perciò importante ricostruire criticamente storia e attualità della nostra produzione: come *case study* di possibile interesse generale ma anche per i nuovi orientamenti che ci proponiamo. L'altro nostro desiderio era quello di tentare di riempire, almeno in parte, il vuoto di comunicazione che ancora oggi in Italia circonda la storia della maniglia. In questo senso riteniamo che il saggio introduttivo del libro, le successive schede riferite ai singoli autori e prodotti, insieme con la ricca documentazione per immagini, possano essere utili a una vera, futura catalogazione storica della maniglia: quella catalogazione che, come il progetto di un piccolo «Museo della maniglia moderna», fa parte dei nostri programmi futuri. Ci auguriamo dunque che questa pubblicazione possa essere interessante per tutti gli «addetti ai lavori», soprattutto architetti e progettisti di spazi abitativi: ma vorremmo anche che da questo inizio di documentazione potessero nascere nuovi studi e ricerche su un oggetto semplice ma importante, nella vita quotidiana come nella storia del prodotto industriale.

Ernesto Olivari

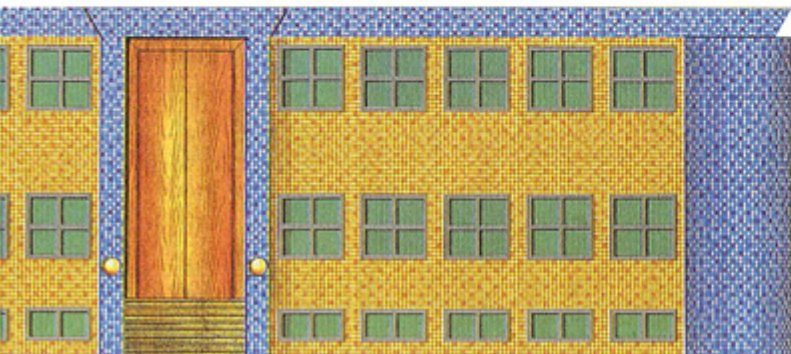
vacuum of communication that still surrounds the history of the doorhandle in Italy. We consider, in this sense, that the volume's introductory essay and the biographies of the individual authors and products, along with a rich documentation in the form of images, might be useful for an actual, future historical cataloguing of the doorhandle: that cataloguing which, along with our project for a little "Museum of the modern doorhandle", is part of our plans for the future. We therefore hope that the "insiders" will find this publication interesting; above all we refer to architects and designers of home interiors; it is also our aspiration that this initial documentation may be an inspiration for new studies and researches on a simple but important object, in everyday life as well as in the history of the industrial product.



Schizzi di studio e disegno per la facciata del nuovo stabilimento Olivari, Borgomanero, Novara (1989-1991)
Preparatory sketches and drawings for the facade of the new Olivari plant, Borgomanero, Novara (1989-1991).



Alessandro Mendini



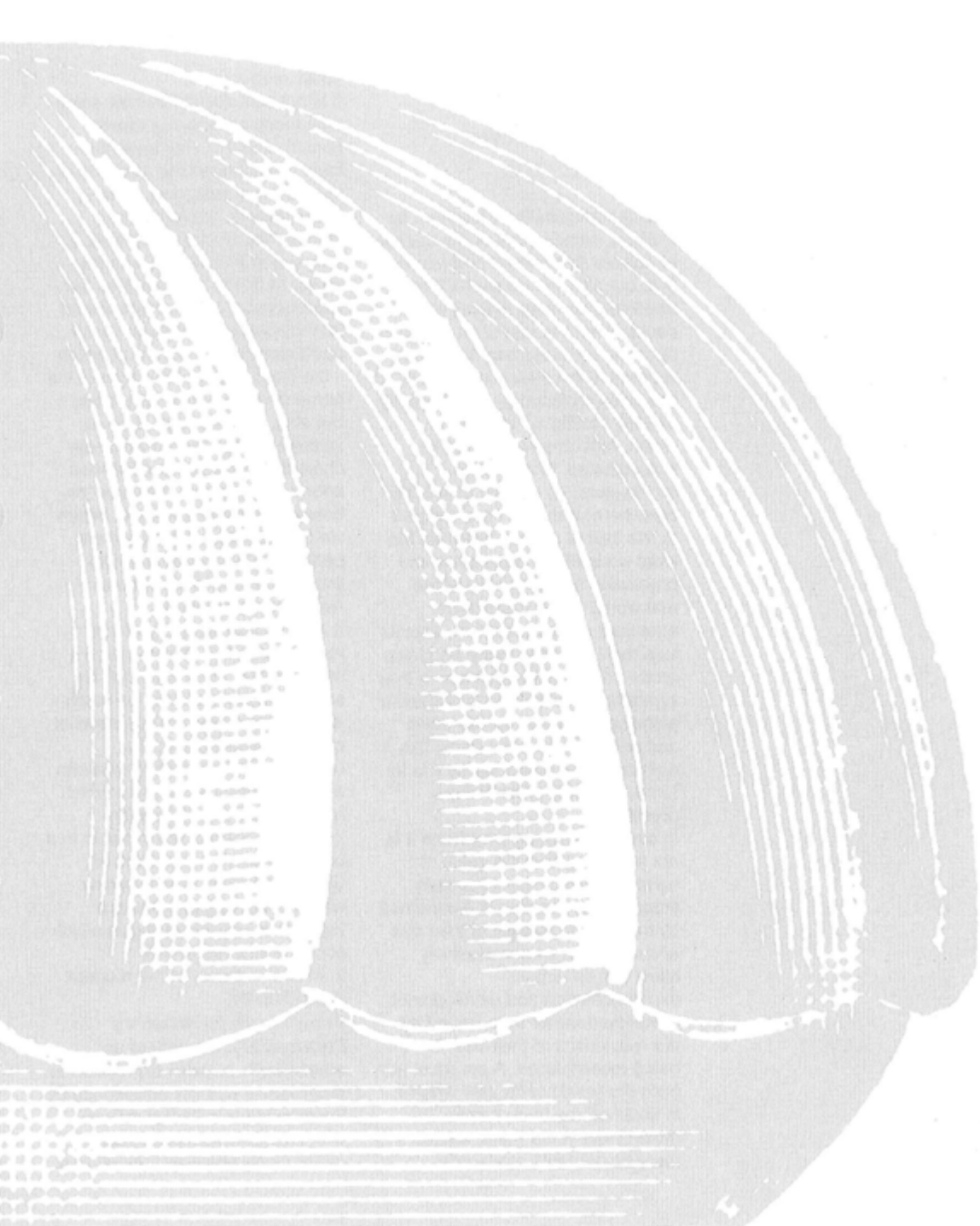
Da qualche tempo ho assidui colloqui con i fratelli Olivari che – tenendo cara la continua testimonianza del loro padre – stanno inquadrando la loro politica nel contesto del panorama culturale del design anni Novanta. Nel percorso attraverso i decenni Sessanta, Settanta e Ottanta l'industria Olivari ha toccato con grande correttezza le tappe principali del Bel Design italiano, coinvolgendone tutti i protagonisti. Ancora prima Marcello Piacentini aveva disegnato le famose maniglie in bronzo per il Palazzo di Giustizia di Milano, che ora l'industria rimette in edizione. Stiamo usando il metodo, e questo libro ne è una prima traccia, di fare oscillare un pendolo che – dal limite dei primordi di un'azienda sempre votata all'alta tecnologia – si muova lungo la linea qualitativa della sua tradizione e indichi il tracciato del suo futuro. Un futuro che tenga conto della storia Olivari, aprendola però alle istanze di eclettismo e di agilità implicite in un catalogo che voglia porsi un ruolo protagonista nelle trasformazioni linguistiche e produttive attuali. Nell'architettura, la maniglia è una specie di miniatura. Essa appartiene alla storia del costume, e rispetto a una casa ha lo stesso compito estetico che un gioiello ha rispetto al corpo umano. Inoltre, per svolgere bene la sua reale funzione di strumento, la maniglia condensa in sé materiali e finiture sempre più sofisticate. E anche va detto che la maniglia è l'impugnatura, quella zona della porta da toccare con la mano per passare da una in un'altra stanza, cioè per aprire o chiudere, per accettare o negare il possibile mistero di una soglia. È per questo che ogni architetto tende volentieri a impegnarsi in questo progetto, che è tanto piccolo, quanto difficile e virtuoso: spesso anche per marcare i propri edifici con un segno personale sulle loro porte, così come pure è successo a Marcello Nizzoli, Gio Ponti e ad altri maestri ancora. L'approfondimento di tutti i temi in gioco nell'industria Olivari, compresa la revisione dell'organigramma, della dimensione produttiva e del sistema di comunicazione, ha condotto al progetto di ampliamento della fabbrica e a una nuova palazzina per gli uffici. Nella palazzina, la cui attenta impostazione architettonica è omologa e riassume le problematiche di design esposte, viene applicata la maniglia di Marcello Piacentini, che viene assunta come «immagine simbolo». E si pensa pure all'idea – almeno teorica – di un «museo della maniglia», di cui l'impostazione filologica di questo libro è una prima verifica.

I have, for some time, been in close contact with the Olivari brothers, who – with the perpetual testimonial of their father at heart – are adjusting their company's policy to the context of the cultural scenario of the 1990's. During the decades of the sixties, seventies, and eighties the Olivari industry has, very correctly, participated in all the different stages of Italian quality design, obtaining the contribution of all its principal protagonists. Even before this period, Marcello Piacentini had drawn the famous doorhandles in bronze for the Milan Palace of Justice, which are now once again being produced by the company. We are adopting the method, and this book is a first outline, of

making a pendulum swing, which – from the first stages of a company always dedicated to high technology – proceeds along the qualitative path of its tradition, indicating its future course. An attitude towards the future that takes Olivari's history into account, however open-minded it may be to the requests of eclecticism and agility that are implicit in a catalogue conceived with the purpose of establishing its role as a protagonist in the present transformation of styles and production methods. In architecture the doorhandle is a kind of miniature. It is part of the history of customs, and its function with respect to the house is the same as that of a jewel with

respect to the human body. Moreover, the handle presents a condensation of increasingly sophisticated materials and finishings, in order to perform its true function as an instrument well. Not to forget that the doorhandle is the handle, that part of the door that the hand touches in order to pass from one room to another, in other words, a means of opening or closing, accepting or denying the possible mystery of a threshold. This is why every architect tends to gladly accept the challenge of this kind of project; just as small as it is difficult and virtuous: often also in order to give his own buildings and their doors a personalized mark; this has been the case with Nizzoli, Ponti and other masters.

After a close examination of all the themes that interact in the Olivari industry, including the revision of the organization board, the manufacturing division and the system of communication, the project for the expansion of the factory and a new office building has been prepared. In the latter building, whose carefully planned architectural layout is homologous and summarizes the exposed problems of design, Marcello Piacentini's doorhandle, which could be defined a "symbolic image", has been installed. And the idea – at least theoretical – of a "museum of the doorhandle", of which the philological approach of this book is the first verification, is also a possibility.



8	Stefano Casciani, L'architettura presa per mano / <i>Hands on architecture</i>
34	Marcello Piacentini
38	Angelo Mangiarotti
42	Ignazio Gardella
46	Gio Ponti
52	Marcello Nizzoli
56	BBPR
62	Franco Albini, Franca Helg
66	Sergio Asti
70	Luigi Caccia Dominioni
74	Joe Colombo
80	Monti GPA
82	Andries Van Onck, Hiroko Takeda
86	Davide Mercatali, Paolo Pedrizzetti
88	Giorgetto Giugiaro
92	Sergio Mazza, Giuliana Gramigna
96	Giotto Stoppino
98	Ferdinand A. Porsche
102	Rodolfo Bonetto
106	Vico Magistretti
110	Alessandro Mendini
112	Bibliografia / <i>Bibliography</i>
113	Note biografiche / <i>Biographical notes</i>
118	Cronologia / <i>Chronology</i>

Stefano Casciani

L'architettura presa per mano

Hands on architecture

The modern handle
and Olivari

The dehumanization of design, be it urban, architectural or the design of objects, is a central problem in this, our own, *fin de siècle*. It has become ever more difficult to decide what the role of an object is once the concreteness of a man steeped in the classical tradition has been replaced by an elliptically defined "artificial" identity, to which, furthermore, real life is subordinated. The crisis in architecture, as evident in Italy as elsewhere, is due in no small part to this loss of contact between the ideal world of the project and the physicality and tangibility of the real world. In the falsification attendant on consumerism, objects lose their utilitarian value and take on the role of fetishes; more or less symbolic representations of remote archetypes, turned upside down and used for uncertain ends: this is as true for the motor car as it is for furniture or any other design object.

In such a confusing panorama it is not surprising that the value of certain objects, most especially those whose function is determined by the very physicality of their use and which, as a consequence, allow of a continued experimentation and development – improved rather than limited by the restrictions of their use, is being reconsidered. A pot must not burn the hands of its user when it is taken off the heat; a knife mustn't slip in the hand; a clock must be readable, preferably

easily readable.

It is not coincidental that for some time these objects, apparently banal but in fact very important, have commanded the attention of industry and designers. Among these objects, the handle is a concentrate of large problems: a truly ergonomic object, with the power to obstruct or facilitate our everyday use of the environment; an indispensable element of our surroundings, the choice of which – the most suited to the style of the home or office – may take days; but also, and not least, a small sculpture, often the only formally characterized detail in otherwise anonymous spaces. The last link between building and man. When we open or close a door we are performing a symbolic gesture unchanged over the centuries: *hands on architecture*.

It is a pity that a history of this ritual, and of the objects which it necessitates, does not exist, for such a history could tell us much about the evolution of our material culture. Nevertheless, this consideration cannot but take into account certain archetypes which have marked the birth of the "modern" handle; the more so in a book dedicated to the work of Olivari, or better, to a company which in eighty years has put together a unique catalogue which contains and represents in itself the history of the modern Italian handle.

From craft to industry

Paradoxically, the birth of an authentically modern expression in architecture was not occasioned by the meeting of a design culture with an industrial culture, but rather came about as a result of a

La maniglia moderna e la produzione Olivari

Dall'artigianato all'industria

La disumanizzazione del progetto, sia esso urbanistico, architettonico o di design, è il problema centrale di questo scorcio di fine secolo.

Diventa sempre più difficile capire quale sia lo scopo degli oggetti, una volta che all'uomo concreto della tradizione classica si sostituisce una non meglio definita identità «artificiale», a cui viene subordinata la vita reale.

La crisi dell'architettura costruita, evidente in Italia come in tutto il mondo, ha sicuramente una ragione profonda in questa perdita di contatto tra il mondo ideale del progetto e il mondo fisico della realtà. Nella falsificazione consumistica gli oggetti vanno infatti perdendo il loro valore utilitaristico per assimilarsi a feticci, rappresentazioni pressoché simboliche di archetipi remoti, stravolti e utilizzati a fini incerti: ciò vale per le automobili come per l'arredamento e ogni altro oggetto di design.

In questo scenario un po' confuso riacquistano sicuramente valore alcuni tipi di utensili, legati indissolubilmente all'uso fisico e che come tali permettono ancora un certo grado di sperimentazione formale - migliorata, piuttosto che vincolata, dalle restrizioni d'uso che essi impongono. Una pentola non deve bruciare le mani quando si toglie dal fuoco; un coltello non può sfuggire; un orologio deve essere leggibile, possibilmente in fretta.

Non casualmente da qualche tempo si rafforza l'attenzione dell'industria e dei progettisti verso questi oggetti, apparentemente così banali ma in realtà tanto importanti. Tra essi, la maniglia è un piccolo concentrato di grandi problemi: un oggetto veramente ergonomico, che può ostacolare o facilitare l'uso quotidiano degli ambienti; un elemento indispensabile dell'arredo, per cui si possono passare giornate a scegliere la maniglia più adatta allo stile dell'abitazione o dell'ufficio; ma anche in fondo una piccola scultura, l'unico punto formalmente caratterizzato in spazi spesso anonimi. L'ultimo legame dunque tra edificio e persona. Quando apriamo o chiudiamo una porta compiamo ancora un gesto simbolico, immutato da secoli: *prendere per mano l'architettura*.

Una storia di questo rito e degli oggetti ad esso necessari non esiste: è un peccato, perché potrebbe dirci molto sull'evoluzione della nostra cultura materiale. E tuttavia queste note non possono non tenere conto di alcuni archetipi che segnano la nascita della maniglia «moderna»; tanto più in un libro dedicato alla produzione Olivari, ovvero all'azienda che in ottant'anni di lavoro è riuscita a comporre un catalogo sicuramente unico, in quanto contiene e rappresenta in sé tutta la storia della maniglia moderna italiana.

Paradossalmente la nascita di un'autentica espressione moderna in architettura non si ha affatto con l'incontro tra cultura del progetto e cultura industriale, ma piuttosto con la rivalutazione dell'artigianato proposta dai «padri fondatori» del Movimento Moderno.

William Morris, nel realizzare la sua Casa Rossa (1860) getta le basi di quelli che sarebbero stati gli atelier «Morris & Company», in grado di disegnare ed eseguire decorazioni mu-

Victor Horta, maniglia in bronzo per l'Hôtel Solvay, Bruxelles (1884-1898). In uno dei suoi capolavori, l'inventore dell'Art Nouveau tenta la costruzione di un'«opera d'arte totale» applicando a tutto l'edificio le regole di un nuovo universo artificiale. Anche nel dettaglio delle maniglie, le linee-forza suggeriscono l'uso dinamico di un edificio «rivoluzionario».



Victor Horta, bronze doorhandle for the Hôtel Solvay, Brussels (1884-1898). In one of his masterpieces, the inventor of Art Nouveau attempted the construction of a "total work of art", applying the rules of a new artificial universe to the entire construction. Also in the detail of the doorhandle, the lines of force suggest the dynamic use of a "revolutionary" building.

re-evaluation of craftsmanship by the founding fathers of the Modern Movement.

William Morris, in the realisation of his Red House (1860) laid the cornerstones of what would become the workshop "Morris & Company", a assembly of craftsmen able to design and produce wall decorations, windows, furniture, embroidery and metalwork, including handles. However, it was not until the first extraordinary trials of Victor Horta that an authentically "heroic and original" interpretation of ancient craft skills was seen. At the Hotel Solvay in Brussels (1895-1898) the principle features of Art Nouveau found some of its best applications in the fluid continuity of the door and window handles: ideal compliments to an architecture which - inspired by and at the same time, abstracted from nature - recreates an artificial internal universe. In that visionary reconstruction of the world, Horta was helped by the craftsmen who turned out, from his models, the objects which were essential components of his buildings: structures and decorations, in iron, wood and marble.

Even Gaudí, in successive houses; Batlló (1904-1906) and Milá (1906-1910), both in Barcellona, accompanies his extraordinary spacial inventions (the open plan, result of a construction system based on pillars) with the precious detail of a small *door-opening lever*: as "organic" to the building as it is elegant in form and proportion. Gaudí's background, his father was a great craftsman in wrought iron, certainly influenced his ability to formally resolve

technical/aesthetic *impasse*s like a real sculptor, and, as a result, his many handles are all little sculptures. We are not yet in the age of the geometric standardization of the machine and the skills of artisan designers and founders are still indispensable: but the ability of the architect to control all the elements of the building (and their various phases of production) is a tradition and a conquest for which even functionalist architects would fight.

Mass production

Who then, among the acknowledged masters of Modernism, is the creator of the first mass-produced handle? He who - without subverting the idea of architecture as a synthesis of the arts (of objects and technique) - dared to propose objects which were appropriate "for all buildings" and not just for one? The question concerns the history of design rather than specifically that of the handle or of industry. At its very beginnings, in the second decade of the new century, Olivari offered a range of types based largely on styles and motives from the old century although standardized in form and dimension. The "Prized Foundaries", along with all the companies in the sector, and independently of stylistic considerations, had already made the breakthrough to mass production. What was still missing was a design culture which also in this field was able to recognize and appreciate the particular natures of production and industrial materials and harness the extraordinary possibilities which would derive from their appropriate exploitation. It was Walter Gropius, with his



La produzione di serie

rall, vetrate, mobili, ricami, fino alle lavorazioni del metallo, maniglie comprese.

Bisogna attendere però le prime straordinarie prove di Victor Horta, per vedere un'interpretazione autenticamente «eroica ed originale» delle antiche capacità artigiane. Nell'Hôtel Solvay a Bruxelles (1895-1898), la linea-forza dell'Art Nouveau trova alcune delle sue migliori applicazioni nella fluida continuità delle maniglie per porte e finestre: ideali complementi a tutta un'architettura che - ispirata e insieme astratta dalla natura - ricrea un intero universo artificiale. In questa opera di visionaria ricostruzione del mondo, Horta è aiutato dagli artigiani che per lui realizzano i modelli al vero delle componenti dei suoi edifici: strutture e decorazioni, ferri, legni e marmi.

E pure Gaudí, nelle successive case Batlló (1904-1906) e Milá (1906-1910), entrambe a Barcellona, accompagna a straordinarie invenzioni spaziali (la pianta libera, permessa dal sistema di costruzione tutto su pilastri) il dettaglio prezioso di una piccola leva apriporta: tanto «organica» all'edificio quanto elegantemente risolta nella forma e nelle proporzioni. Le origini di Gaudí, il padre grande artigiano del ferro battuto, hanno sicuramente forte influenza su questa capacità di risoluzione formale, da vero scultore: e piccole sculture sono anche le sue tante maniglie.

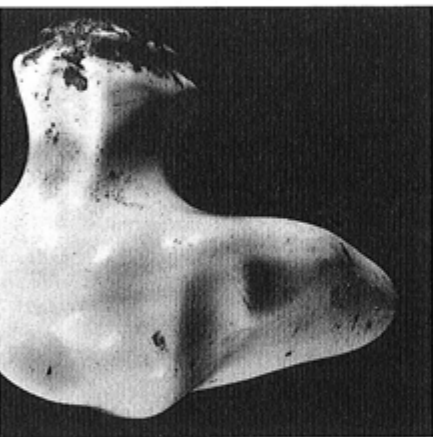
Non siamo ancora alla standardizzazione geometrica della macchina, l'abilità di artigiani modellisti e fonditori è ancora indispensabile: ma la capacità del progettista di controllare tutti gli elementi dell'edificio (e le loro fasi di produzione) è una tradizione e una conquista per cui si batteranno anche gli architetti funzionalisti.

Chi è dunque, tra i maestri riconosciuti del Modernismo, l'autore della prima maniglia per la serie? Colui che - senza sovvertire l'idea dell'architettura come sintesi delle arti (degli oggetti e delle tecniche) - osa proporre oggetti «buoni per tutti gli edifici», e non per uno solo? La questione riguarda la storia del design piuttosto che quella della maniglia o dell'industria. Già ai suoi inizi, nei primi anni Dieci, Olivari offre ad esempio una scelta di tipi, ancora largamente ispirati a motivi ottocenteschi ma sicuramente standardizzati nelle forme e nelle dimensioni. Le «Premiate Officine», come tutta l'industria del settore, indipendentemente da questioni stilistiche hanno già compiuto la svolta verso la produzione di serie. Manca però ancora un apporto progettuale che anche in questo campo riconosca la peculiarità della produzione e dei materiali industriali, dimostrando le straordinarie possibilità che derivano da un loro uso appropriato.

È Walter Gropius, con la sua maniglia cilindrica, che per una volta accompagna al suo primato teorico quello di progettista del reale.

Se bisogna infatti aspettare il 1925 e la sedia *Vassili* di Marcel Breuer per una autentica applicazione al mobile dei rivoluzionari principi del Bauhaus, già nella fabbrica Fagus, di-

Héctor Guimard, maniglia in rame (1896-1898). «Autoritratto» del progettista, ottenuta dal calco in gesso della sua mano chiusa a pugno, è l'archetipo più semplice della maniglia «organica»; da qui discendono tutte le razionalizzazioni di tipo ergonomico.



Hector Guimard, copper doorhandle (1896-1898). A "self-portrait" by the designer, consisting in a plaster cast of his clenched fist, this is the archetype of the simplest of "organic" handles; it was the forerunner of all rationalizations of an ergonomic kind.

cylindrical handle, who for once brought his theoretical considerations to bear on a project for a real object.

Although it was not until 1925 and the appearance of Marcel Breuer's *Wassily* chair that an authentic application of the Bauhaus' revolutionary principles would be seen in furniture, the Fagus factory, designed by Gropius in 1923, had already produced, as defined by the German historian Siegfried Gronert, "the first mass-produced handle consciously designed with a primary stereometric form".¹

It conformed perfectly to the Gropius ideal: to proclaim a break in the separation between art, craft and industry, also by "applying" to mass production the formal, innovative concepts of avant garde artistic research.

If it is possible to use artistic terms to describe a handle, Gropius' handle can certainly be described as the first "abstract" handle. It would be followed by a series of products playing on a more or less forced idea of the abstract. 1985 found Giorgetto Giugiaro still working, for Olivari, precisely on this concept, even if

– paradoxically – using plastic, a material formally more versatile and consequently nearer to the "organic" than the geometric tradition. Clearly the influence of the Gropius archetype has maintained its strength: as has that other great source of inspiration for the handle, the "naturalistic" model which descends from Horta and Gaudí (Gio Ponti outlined an interesting and illuminating sketch of the two opposing conceptions in the fifties).


Ethics and aesthetics

A philological curiosity – but also an example of the unsuspected links between ethics and design – is the story of what, between 1926 and 1928, the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein did with his house in Vienna.²

Progressively fascinated and challenged by the idea of "constructing" an architecture in much the same manner as he was constructing his own philosophical system, Wittgenstein slowly but surely took over the supervision of the building from the architect Engelmann. More than the exterior (which in any case was derived from the rigorous principles of Adolf Loos, of whom Engelmann had been a student) it was to the interior that Wittgenstein came to concretely apply his cultural vision. Pure spaces, interrupted solely by simple geometric volumes, create a space in which the study of proportions and dimensions is truly obsessive; especially the door and window frames, all of which were made to measure. The openings (but also the "closings") of the house on the world vary according to the different spaces. So also the handles, each one different even if of the same design: in which, Wittgenstein, with a touch worthy of the best designer, and without abandoning the geometrical purity of the cylinder, extrapolates from the metal rod a soft s-shape which facilitates the grip and consequently the use of the handle. The only curved line in an otherwise totally orthogonal building.³

The Italian situation

Such a rigorous approach to design is evidently closer to the



Etica ed estetica

La situazione italiana

segnata da Gropius nel 1923, compare «la prima maniglia prodotta in serie coscientemente disegnata con forme stereometriche primarie», come la definisce lo storico tedesco Siegfried Gronert.¹ Essa aderisce perfettamente all'ideale di Gropius: rivendicare la rottura della separazione tra arte, artigianato e industria, anche «applicando» alla produzione di serie i concetti formali innovativi provenienti dalla ricerca artistica d'avanguardia.

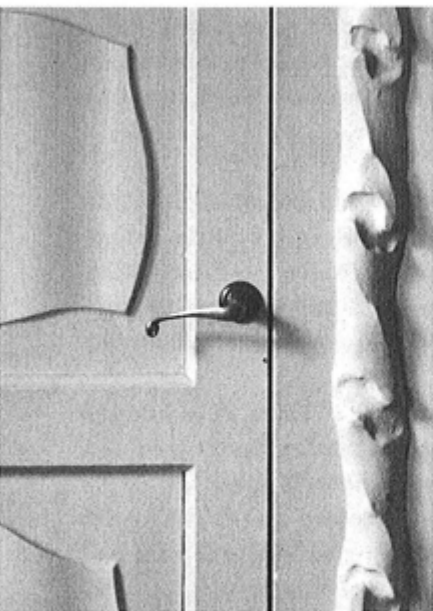
Se per una maniglia è possibile usare termini artistici, quella di Gropius è sicuramente la prima maniglia «astratta». Ad essa seguiranno una serie ricchissima di prodotti giocati sull'astrazione più o meno spinta. Ancora nel 1985 Giorgetto Giugiaro lavora per Olivari proprio su questo concetto, anche se - paradossalmente - con un materiale come la plastica; uno dei più formalmente versatili e quindi più vicino alla tradizione «organica» che a quella geometrica. Evidentemente l'influenza dell'archetipo gropiusiano conserva sempre intatta la sua forza: così come l'altra grande ispirazione dell'oggetto maniglia, quella «naturalistica» che discende da Horta e Gaudí (Gio Ponti tratterà in proposito negli anni Cinquanta un illuminante schizzo delle due opposte concezioni).

Una curiosità filologica - ma anche un esempio di insospettabili legami tra etica filosofica e design - è in questo senso quanto realizza tra il 1926 e il 1928 il filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein nella sua casa di Vienna.² Progressivamente affascinato e travolto dall'idea di poter «costruire» un'architettura così come sta costruendo il suo sistema filosofico, Wittgenstein sottrae via via all'architetto Engelmann il controllo progettuale sull'edificio.

Più che all'esterno (comunque già derivato dai rigorosi principi di Adolf Loos, di cui Engelmann fu allievo) è negli interni che Wittgenstein applica concretamente la sua visione culturale. Spazi puri, scanditi da semplici volumi geometrici creano ambienti in cui veramente maniacale è lo studio delle proporzioni e delle misure; in particolare quelle dei serramenti di porte e finestre, tutte fabbricate su misura. Le aperture (ma anche le «chiusure») della casa sul mondo variano in rapporto ai diversi spazi. Così anche le maniglie, tutte diverse anche se uguali nel disegno: dove Wittgenstein, con gesto degno del miglior designer, senza rinunciare alla purezza geometrica del cilindro, fa compiere al tondino metallico una curva a S ammorbidita, che facilita l'impugnatura e l'uso della maniglia. L'unica linea curva in un intero edificio completamente ortogonale.³

Una visione tanto rigorosa del progetto è evidentemente più affine alla cultura mitteleuropea che non a quella mediterranea. Così tra le opere, architetture e oggetti, dei progettisti moderni italiani (con l'eccezione forse di Terragni) è arduo riscontrare una così elevata spiritualità dell'opera. La mediazione tra geometria e organicità è una costante di tutta la produzione italiana di design e le maniglie non fanno eccezione.

Antoni Gaudí, porta con maniglia in ottone per la Casa Milà, Barcellona (1906-1910). Grande maestro dell'architettura espressionista e visionaria, Gaudí riesce a creare negli interni dei suoi edifici ambientazioni di grande piacevolezza. Alla scala dell'oggetto, dai mobili alle maniglie, è capace di mitigare la forza travolgente delle sue forme, adattandole all'uso quotidiano, forse meno eroico ma altrettanto decisivo per la vera vita dell'architettura.



Antoni Gaudí, door with brass handle for the Casa Milà, Barcelona (1906-1910). A great master of expressionist and visionary architecture, Gaudí succeeded in creating very pleasant environments in the interiors of his buildings. He has, in the design of the objects, from the furniture to the doorhandles, succeeded in adapting them to everyday use, perhaps less heroic but equally decisive for the real life of architecture.

culture of *Mitteleuropa* than to that of the Mediterranean. As result between the architecture, objects and other works of modern Italian designers (with the possible exception of Giuseppe Terragni) it is hard to detect a similarly elevated spirituality. The mediation between geometry and the organic is a constant of all Italian design and handles are no exception. Nevertheless, already in the thirties the Olivari catalogue⁴ was beginning to show models of extreme modernity: for example, the 313, 317 and the 223. The latter clearly derives from various models designed by Gropius: apart from some details, it reproduces the rigid stereometria, becoming, in the window version, a pure cylinder.

The advantage of a shape reduced to such bare essentials is clear, and it is nothing if not consistent with the industrial ethos of the day which foresaw the production of a model which was already an archetype at its very birth. It was however with other models and other architects that the company began to develop its own character. Among the number, two in particular appear to exemplify the trend: the E42 and the models for the Palace of Justice in Milan.

The E42 and the Palace of Justice in Milan

In 1937 Giuseppe Pagano, Marcello Piacentini, Luigi Piccinato, Ettore Rossi and Luigi Vietti were given the task of drawing up a plan for the E42. The idea was Mussolini's, who had, the previous year, officially requested the mounting of a Universal Exposition to be held in Rome in

1942 to celebrate the twentieth anniversary of the fascist conquest of power. As for that of 1911, the significance of such an exposition for the urban and economic development of a city like Rome, at that time still considerably underdeveloped, was clear to all. Once the exposition was over E42 would remain, with all its main structures, as the "heart of a great, future quarter of the city".⁵ For the architectural intelligentsia of the day the exposition presented a golden opportunity to measure themselves against current technological developments: plans were made for a Palazzo dell'Acqua e della Luce (not completed), the Palazzo dei Congressi (designed by Libera) and the Palazzo della Civiltà Italiana.

Notwithstanding the "call to order" which in the name of autarchy and of *Italianness* obliged the designers to use traditional materials, and beyond the trap, into which a great many designers fell, Gio Ponti managed to infiltrate a "design object" which had little or nothing to do with the official rhetoric of the exposition. It was a handle derived from a previous design (Palazzo Montecatini, Milan, 1936), which was further modernized. Three versions are known to exist, one in, the very Italian, bronze, another in brass and the third in anodized aluminium.

The latter version (with which Olivari began its experiments in anodization) could probably have been the first modern, mass-produced, Italian handle; but costs and its shape ensured that the use of the design was limited. It did, however, remain of interest

La E42 e il Palazzo di Giustizia di Milano



Tuttavia già negli anni Trenta appaiono nel catalogo Olivari⁴ alcuni modelli di estrema modernità: la 313, la 317 e la 223.

Quest'ultima è evidentemente derivata da vari modelli disegnati da Gropius: tranne qualche particolare, ne riproduce la rigida stereometria, diventando, nella versione per finestra, un cilindro puro.

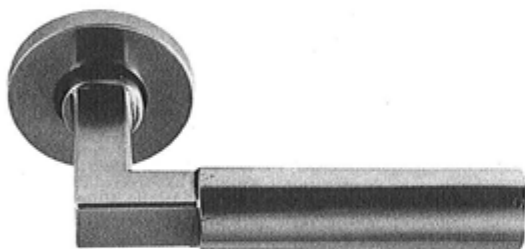
È chiaro il vantaggio di una forma così ridotta al minimo, e del tutto coerente alla logica dell'industria dell'epoca la messa in produzione *tout-court* di un modello che è già un archetipo al suo nascere. Sono altri però i modelli e gli architetti con cui inizia a svilupparsi la caratteristica impostazione dell'azienda. Tra tutti, due casi possono essere scelti come esemplari: la E42 e i modelli per il Palazzo di Giustizia di Milano (1932-1938).

Nel 1937 viene affidato a Giuseppe Pagano, Marcello Piacentini, Luigi Piccinato, Ettore Rossi e Luigi Vietti l'incarico di redigere il piano dell'E42. L'idea è di Mussolini, che l'anno prima ha presentato domanda ufficiale per la realizzazione di un'Esposizione Universale da realizzare a Roma nel 1942, ventesimo anniversario della conquista del potere da parte del Partito fascista. Come per quella del 1911, è chiara a tutti l'importanza di una simile manifestazione per lo sviluppo urbanistico ed economico di una città ancora arretrata come Roma: una volta finita, l'E42 sarebbe rimasta stabilmente, con le sue strutture, come «cuore di un grande, futuro quartiere cittadino».⁵

L'esposizione sembra per l'*intelligencija* architettonica l'occasione di misurarsi con l'innovazione tecnologica: vengono progettati il Palazzo dell'Acqua e della Luce (non realizzato), il Palazzo dei Congressi (realizzato da Libera), il Palazzo della Civiltà Italiana.

Malgrado il «richiamo all'ordine» che in nome dell'autarchia e dell'italianità imporrà ai progettisti di usare i materiali della tradizione, tra le maglie di questa «trappola» (in cui cadranno molti modernisti) Gio Ponti riesce a insinuare un suo «oggetto di design», che ben poco ha a che vedere con la retorica ufficiale della mostra. È una maniglia derivata da precedenti disegni (Palazzo Montecatini a Milano, 1936), ma per l'occasione ulteriormente modernizzata. Se ne conoscono tre versioni, una nel più italico bronzo, l'altra in ottone e la terza in alluminio anodizzato. Quest'ultima versione (con cui iniziano gli esperimenti Olivari sull'anodizzazione) avrebbe probabilmente potuto essere la prima maniglia moderna italiana: ma ragioni di costo e di forma fecero sì che il progetto rimanesse allo stato di fornitura. Rimane tuttavia rilevante l'interesse di un oggetto sperimentale che la Olivari realizza *ad hoc* investendo il suo *know-how* (si direbbe oggi) in collaborazione con un architetto, per un'occasione unica (anche se mancata) da cui avrebbero potuto derivare utilizzazioni su larga scala. Questo metodo di lavoro è da allora una costante dell'azienda, che proprio dalla capacità di «scegliere» gli architetti con cui collaborare arriverà a derivare le maniglie più importanti nella storia del design italiano.

Walter Gropius, maniglia in ottone (produzione Loewy, 1923; riedizione Tecnolumen, 1989). La prima maniglia «astratta» per la produzione di serie: dalla fabbrica Fagus (1923) alle stanze per i maestri nel Bauhaus di Dessau (1925-1926) e ancora in molte sue opere, Gropius sembra aver trovato la perfetta soluzione geometrica per «prendere per mano l'architettura». Il successo e la straordinaria diffusione di questo modello, ripreso in tante varianti da altre industrie, dura ancora oggi.



Walter Gropius, brass doorhandle (manufactured by Loewy, 1923; newly produced by Tecnolumen, 1989). The first "abstract" handle designed for mass production: from the Fagus factory (1923) to the teachers' apartments at Bauhaus, Dessau (1925-1926) and in many other projects, Gropius seems to have found the perfect geometrical solution to "taking architecture by the hand". The success and the extraordinary diffusion of this model, reproduced in several variations by other industries, has continued until today.

as an example of an experimental object, created *ad hoc* by Olivari, in which the company brought to bear its technical know-how in conjunction with an architect for a single occasion (even if it was never realized). It is an approach which has ever since been a constant in the company, with the result that it has been precisely the ability to choose the right architects to work with that has produced the most important handles in the history of modern Italian design.

The other emblematic example of this approach is that of Marcello Piacentini's models for the Milan Palazzo di Giustizia (1932-1938): two handles, destined for different uses; the first, more solid in brass, for the directors' offices, the second, lighter in bronze, for the administrative offices. A differentiation which owes much to the celebratory "Roman" roles of the hierarchy destined to use the building as it does to a somewhat singular mix of Kafka and haut-bourgeois elitism, like so many of the works of artists (from Carrà to Sironi) which hang on the walls. Uniquely, however, Piacentini's design for the handles loses this grandiloquent aspect, above all in the working model, which, lightened by the triangular section, appears as an authentically modern instrument; so much so that in 1990 the idea came up of putting the design back into production, without design alterations, but simply substituting brass for bronze.

Reconstruction and Italian design

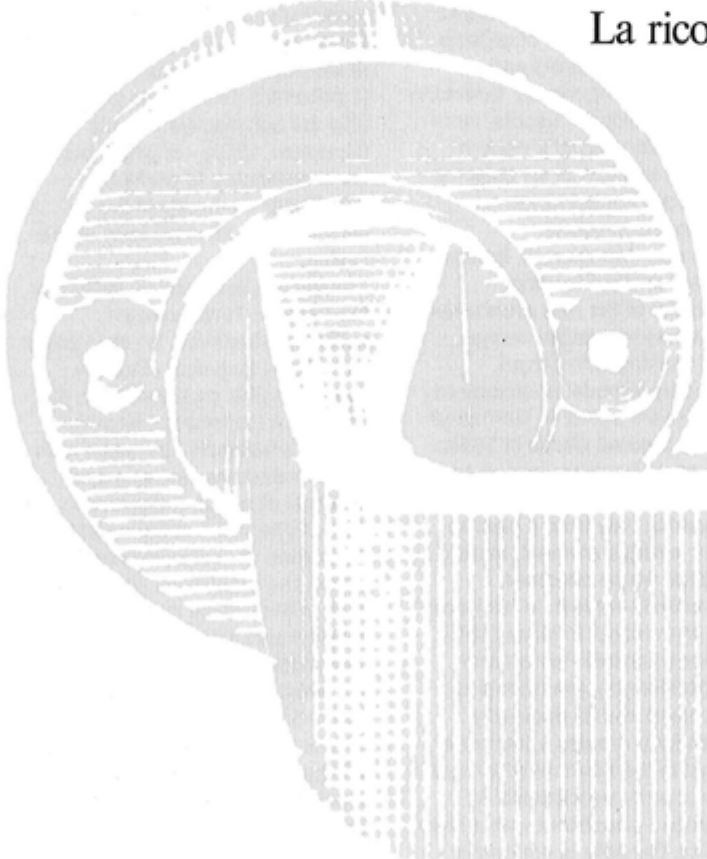
At the end of the Second World War the level of destruction of

Italy's building infrastructure was enormous: almost seven million fewer rooms, with three and a half million people homeless. The problem of reconstruction, which was also a cultural problem, of the population's housing stock was real. The planners tackled the problem in the first instance by acting concretely to create buildings and objects as instruments of progress.

With a wholly genuine spontaneity, architects, and even the odd artist, metamorphosed into designers, even though the word designer itself was not yet in current use. The widest range of artistic trends and formal inspiration were explored and re-elaborated, giving life to a continually developing, non-rhetorical language that would become Italian Design.

It was this same economic context that provided the necessary support for the enormous planning boom: companies and projects were born or re-born. In 1946 Olivetti was finally able to activate development plans which had been blocked under the fascist regime; in 1945 Brion (Brionvega after 1964) was founded; in the same year Carlo Alessi, with the designs of the *Linea Bombé*, led his company forward into a decidedly modern mode of production. In 1949 Kartell was founded.

By 1947 Olivari had already reinstated active collaboration with exponents of the new Italian architecture: as Ernesto Olivari recalls, "the quality and quantity of the ideas which architectural culture had for some time been developing far outstripped industry's capacity to respond."⁶



La ricostruzione e l'italian design

L'altro caso emblematico di questo atteggiamento è quello dei modelli di Marcello Piacentini per il Palazzo di Giustizia di Milano (1932-1938). Sono due diverse maniglie differenziate per tipo di destinazione: la prima più massiccia, in ottone, per gli uffici direzionali, l'altra più leggera, in bronzo, per gli uffici operativi. La differenziazione è evidentemente dovuta agli scopi «romanamente» celebrativi delle gerarchie nell'edificio: un singolare miscuglio di atmosfere kafkiane e di raffinatezza esecutiva, come nelle molte opere di artisti (da Carrà a Sironi) che ne adornano le pareti.

Singularmente però nelle maniglie il disegno di Piacentini perde le sue caratteristiche magniloquenti: soprattutto nella maniglia operativa, che alleggerita dalla sezione triangolare si presenta come un utensile autenticamente moderno; tanto da far nascere nel 1990 l'idea di una rimessa in produzione dell'oggetto, senza alterarne la forma, semplicemente sostituendo l'ottone al bronzo.

Alla fine della seconda guerra mondiale le distruzioni del patrimonio edilizio italiano sono enormi: quasi sette milioni di vani in meno, tre milioni e mezzo di persone rimaste senza casa. Il problema di una ricostruzione, anche culturale, dell'universo abitativo della popolazione è reale. La classe dei progettisti affronta questa situazione agendo concretamente per creare edifici e oggetti come strumento di progresso.

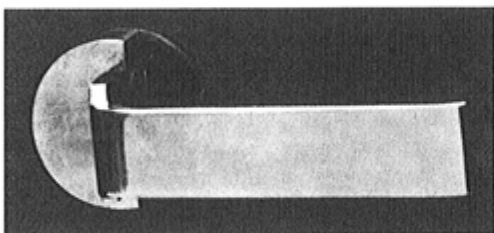
Con genuino spontaneismo gli architetti e alcuni rari artisti si trasformano in designer, anche se questa parola non è ancora entrata nell'uso corrente. Tutta la varietà delle tendenze artistiche e delle ispirazioni formali viene però avidamente esplorata e rielaborata, dando vita a quel linguaggio non retorico, in continua trasformazione, che diventerà l'*italian design*.

È lo stesso contesto economico a fornire il supporto per l'enorme espansione di questa attività di progetto: nascono o ri-nascono industrie e iniziative. Nel 1946 la Olivetti può dare attuazione ai suoi programmi di sviluppo, bloccati dal fascismo; nel 1945 viene fondata la Brion (Brionvega dal 1964); lo stesso anno Carlo Alessi con il disegno della *Linea Bombé* segna per la sua azienda il passaggio da una produzione «Novecento» a una decisamente moderna. Nel 1949 nasce la Kartell.

La Olivari già nel 1947 ha ripreso la collaborazione attiva con gli esponenti della giovane architettura italiana: come ricorda Ernesto Olivari «la qualità e la quantità delle idee che la cultura architettonica del tempo andava elaborando erano ben maggiori delle possibilità di risposta delle aziende».⁶

La prima occasione è dunque l'VIII Triennale di Milano. Qui il tema della ricostruzione è ripreso ed esemplificato in numerose mostre e in un intero quartiere modello: il QT8, coordinato da Piero Bottoni, a cui lavorano Ignazio Gardella, Gabriele Mucchi, Luigi Caccia Dominioni, Mario Terzaghi e altri. Diversi di loro collaboreranno in seguito con Olivari: ma è

Jean Prouvé, maniglia in lamiera d'acciaio cromata (1925). Quasi contemporaneamente a Gropius, Jean Prouvé realizza nel suo laboratorio sperimentale prototipi di oggetti in acciaio. «Assolutamente moderna» nell'immagine e nella concezione, questa maniglia è l'estrema sintesi possibile: un semplice nastro metallico piegato e tagliato. L'attacco alla porta è raffinatamente «costruttivista».



Jean Prouvé, doorhandle in chromium-plated steel sheet (1925). Almost simultaneously with Gropius, Jean Prouvé realized prototypes for steel objects in his experimental laboratory. "Absolutely modern" of both appearance and concept, this handle is an example of the most extreme synthesis possible: a plain metal band that has been bent and cut. The attachment to the door is refinedly "constructivist".

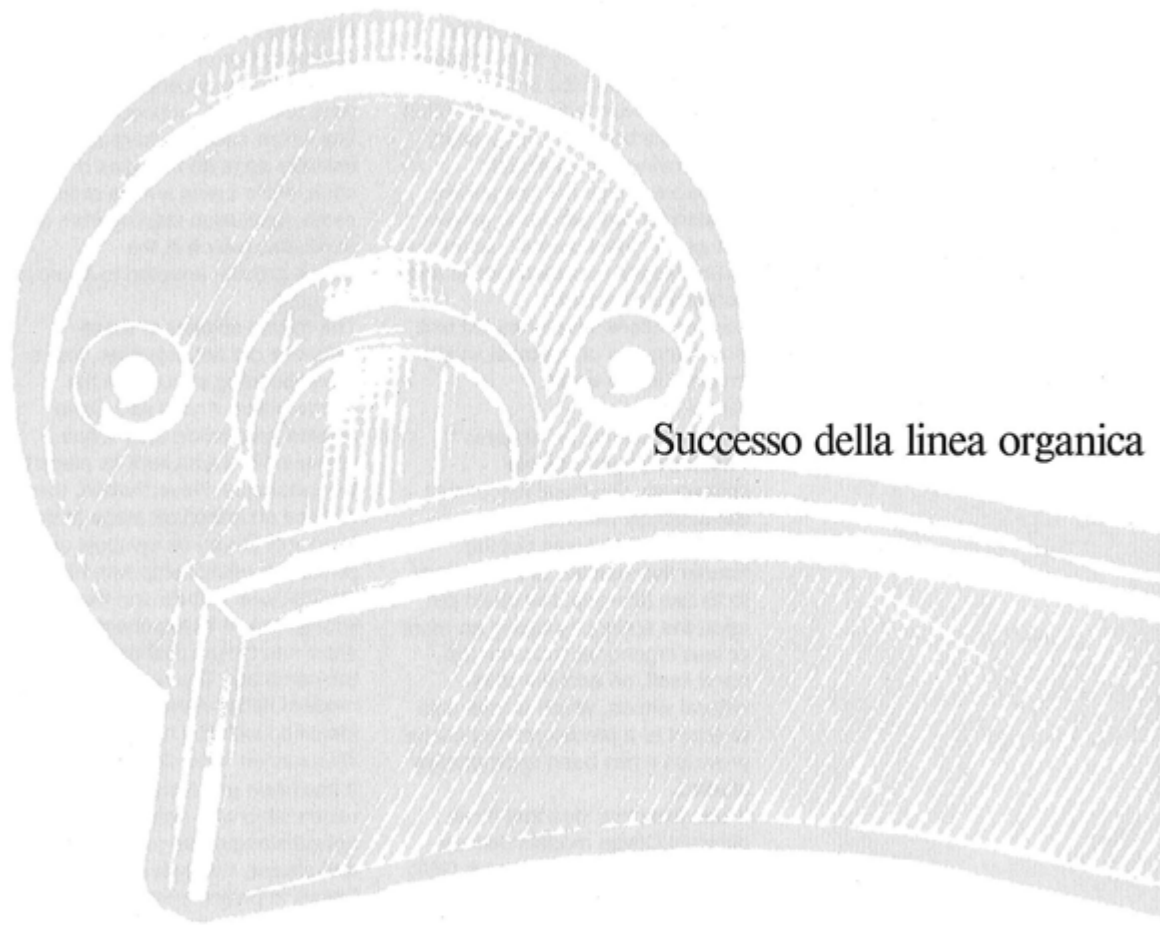
The first opportunity came with the VIII Triennale held at Milan. There the themes of reconstruction and improvement were presented both in numerous exhibitions but also in an entire urban housing scheme named QT8; co-ordinated by Piero Bottoni and worked on by Ignazio Gardella, Gabriele Mucchi, Luigi Caccia Dominioni, Mario Terzaghi and others. Many of these names subsequently worked with Olivari but it was Angelo Mangiarotti who first "commissioned" the company to produce a new handle to be presented at the Triennale.⁷ The model, which was done in brass, was a reinterpretation of organic tradition in a contained and compact form, rigorously studied to be "ergonomically" usable, as is typical of Mangiarotti's work in which the function of an object is never subordinated to formal design considerations. Shortly after Mangiarotti, Ignazio Gardella, another leading protagonist of the new architecture and the nascent Italian design, began working with Olivari. Inspired by a model encountered several years earlier in Germany⁸ Gardella created *Garda* in 1950, which could be described as the first truly "geometric" handle to be produced in Italy from a precise design: a single element, initially cylindrical which becomes progressively conical. In his house in Via Marchiondi in Milan (1951, with Anna Castelli Ferrieri and Roberto Menghi), the handle is widely used and its decidedly modern form creates a harmonic contrast to the interiors which are predominantly neoclassical in inspiration – consistent with a style for which Gardella is not only a

recognized master but which has resulted in him being described, on more than one occasion, as the "precursor of postmodernism".

The success of the organic line

Many of Olivari's products of the fifties emerged out of the so-called "organic" trend initiated by Mangiarotti: among the most famous were *SNAM* by Marcello Nizzoli (1956) and *Velasca* by BBPR (1957). The former case was the result of a consistent development in Nizzoli's work on many product lines, especially typewriters and office calculators for Olivetti – and in particular those of his most "sculptural" phase (*Lexikon 80, Divisumma 24*) but also the subsequent models (*Diaspron*, 1959) – in which his skill lay in managing to perfectly coordinate the fluidity of the carriage with the rigid form of the casing.

The handle designed by BBPR for the *Velasca* Tower was an authentic revelation, an example of formal and technical virtuosity made possible by the support of Olivari's experience: it became a virtual "prosthesis" between man and architecture, rigorous and heretical at one and the same time. If one looks at the overall production of this prestigious studio, the apparently "baroque" form of the handle doesn't seem quite so shocking. As for all the best modernist designers, BBPR did nothing other than implement authentically functional principles: different forms for different uses, without worrying about stylistic considerations. In fact, again with Olivari, the studio later created the handle *Emma* (1967-1972), which



Successo della linea organica

Angelo Mangiarotti il primo a «commissionare» all'azienda una nuova maniglia da presentare in quella edizione della Triennale.⁷ Il modello, realizzato in ottone, reinterpreta la tradizione organica in una forma contenuta e compatta, strettamente studiata per essere usata «ergonomicamente», come tipico della produzione di Mangiarotti: nel suo lavoro il dato reale dell'uso non è mai disgiunto dalle decisioni formali.

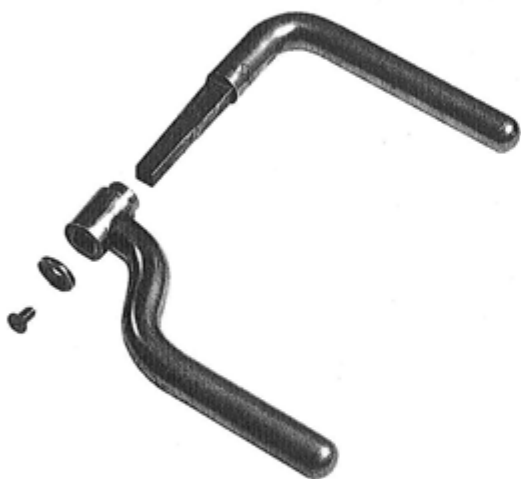
Pochi anni dopo Mangiarotti inizia la collaborazione con Olivari Ignazio Gardella, altro grande protagonista della nuova architettura e del nascente design italiano. Ispirandosi a un modello osservato qualche anno prima in Germania⁸ Gardella crea nel 1950 la *Garda*, quella che potrebbe essere considerata la prima vera maniglia «geometrica» prodotta in Italia secondo un preciso disegno: un unico elemento che, inizialmente cilindrico, diventa progressivamente conico. Nella sua casa di via Marchiondi a Milano (1951, con Anna Castelli Ferrieri e Roberto Menghi), la maniglia è ampiamente utilizzata: con la forma decisamente moderna, crea un contrasto armonico con gli ambienti di ispirazione neoclassica, secondo uno stile di cui Gardella è maestro riconosciuto e che gli è valso in più di un'occasione critica il termine di «precursore del *post-modern*».

Nel filone «organico» iniziato da Mangiarotti nascono molti dei prodotti Olivari degli anni Cinquanta: tra i più famosi, la *SNAM* di Marcello Nizzoli (1956) e la *Velasca* dei BBPR (1957). Nel primo caso si tratta di una coerente evoluzione del lavoro già impostato da Nizzoli in molti prodotti: soprattutto le macchine per scrivere e calcolare Olivetti – specialmente quelle della sua fase più «scultorea» (*Lexikon 80*, *Divisumma 24*) ma anche i successivi modelli (*Diaspron*, 1959) – in cui la sua abilità lo porta a coordinare perfettamente le fluide leve del carrello e le spigolose forme della scocca.

La maniglia disegnata dai BBPR per la Torre Velasca è invece un'autentica rivelazione, un virtuosismo tecnico e formale reso possibile dall'esperienza Olivari: essa diventa una vera «protesi» tra uomo e architettura, rigorosa ed eretica al tempo stesso. Se si guarda alla produzione complessiva del prestigioso studio, la forma apparentemente «barocca» della maniglia non desta però più di tanto scalpore. Come per i migliori dei progettisti del Modernismo, i BBPR non fanno altro che applicare principi autenticamente funzionali: diverse forme per diversi usi, senza preoccupazioni stilistiche. E infatti, ancora per Olivari, creeranno più tardi la maniglia *Emma* (1967-1972), ben più geometrica, senza nulla perdere in sinteticità.

Ugualmente felice è la risoluzione formale, ancora organica, del primo modello Olivari realizzato in alluminio: la *Bica* di Augusto Magnaghi e Mario Terzaghi (1959). Impiegata dai due architetti per il palazzo Bica a Milano e per il nuovo stabilimento Olivari (1963-1965) la maniglia si diffonde su larghissima scala, con esiti commerciali straordinari. Essa non nasce infatti per l'occasione specifica, ma come «modello ideale», secondo uno

Ludwig Wittgenstein, maniglia in metallo per Casa Wittgenstein, Vienna (1926-1928). La maniglia *logico-filosofica*, la forte spinta etica espressa negli scritti del filosofo austriaco trova in questo spartano e intelligente oggetto una concretizzazione perfettamente moderna: un caso pressoché unico nella storia del design.



Ludwig Wittgenstein, doorhandle in metal for the Wittgenstein House, Vienna (1926-1928). The logical-philosophical handle. The strong aesthetic drive expressed in the writings of the Austrian philosopher has, in this Spartan and intelligent object, been interpreted in a perfectly modern realization: an almost unique case in the history of design.

was much more geometric, without losing any syntheticity. Similarly successful was the, again organic, formal resolution of the first Olivari model to be produced in aluminium: *Bica* by Augusto Magnaghi and Mario Terzaghi (1959). Taken up by two architects for the Palazzo Bica in Milan and the new Olivari factory (1963-1965) the handle became widely used, also proving extraordinarily profitable. It was not specifically created for one particular project, but as an "ideal model", according to universally accepted formal and economic standards: considerations which has led to it becoming one of the most widely imitated in the world.

Gio Ponti

To the sequence of "organic" handles designed by his colleagues, Gio Ponti responded benevolently with his firm conviction that it was not the handle that needed to be adapted to its use (the grip, the strain put upon the spring) by taking on more or less ergonomic form but the hand itself, on account of its natural virtues, which is best able to adapt to a predetermined shape, provided it has been appropriately studied.

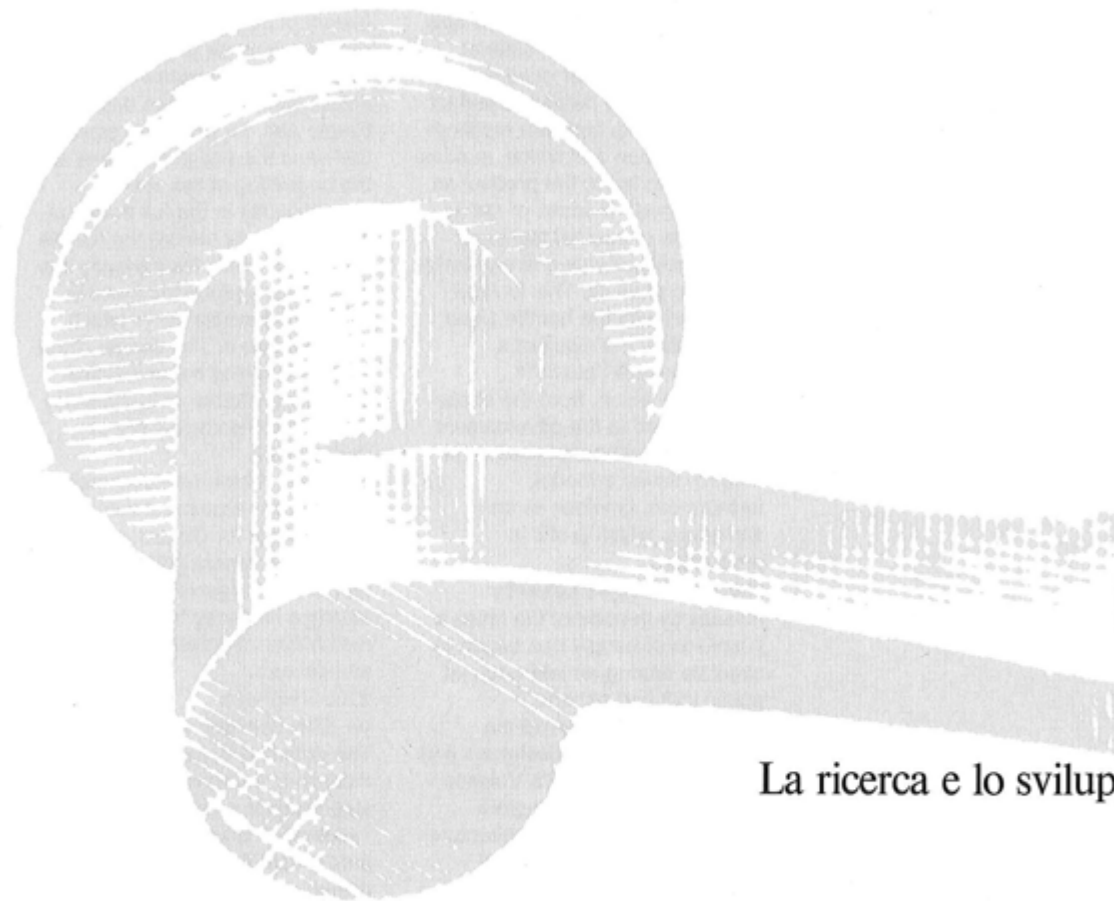
It was from this idea that three different Olivari models derived, designed between 1954 and 1957: *Anello*, *Cono* and *Lama*. The first was a straightforward *montage* in the most classically constructivist sense: a short, solid cylinder around which a metal strip is wound forming the lever. *Cono* and *Lama* were on the other hand among the most refined examples of the typically Ponti thin line that first appeared with the

Superleggera chair and was subsequently used on numerous designs, both objects and architecture. The idea of *lightness* which for Ponti became cardinal, is realised by hollowing, the reducing to a bare minimum the concentration of volume on surface. Consequently the frontal view of *Cono* is reduced to a single line which emerges from an almost invisible point on the apex of the cone; while *Lama* arrives at the same conclusion starting from a small disc (which is the thumb-groove, adapted to improve the grip).

The formal efficacy of these solutions did not, however, find a corresponding success in the marketplace: *Anello* and *Cono* ceased production after a few years, while *Lama* kept its place in the catalogue. Nevertheless, they marked an important stage in the history of Olivari as symbols of a privileged relationship with high architectural culture and the willingness of its exponents to enter into close collaboration with the company. The history of the modern Italian handle begins to be identified with the history of Olivari.

Research and Development

It has been precisely this relationship with designers, notwithstanding its many stresses and strains, that has enabled Olivari to progressively refine its technical and production processes. The story of *Bica* is a case in point: it was with this model that the company first introduced anodized aluminium - necessary for use in combination with new, prefabricated casings - to mass-production. Unavailable and untried in Italy for this specific



standard formale ed economico universalmente accettato: ciò che ne ha fatto anche uno dei modelli in assoluto più imitati nel mondo.

Gio Ponti

A questa sequenza di maniglie «organiche» progettate dai suoi amici e colleghi, Gio Ponti contrappone benevolmente la sua ferma convinzione: non è la maniglia che deve adattarsi all'uso (l'impugnatura, la forza esercitata sulla leva) prendendo forme più o meno ergonomiche. È la mano stessa, per le sue virtù naturali, che può adattarsi a una forma prestabilita, per quanto opportunamente studiata.

Da questa concezione derivano ben tre diversi modelli per Olivari, disegnati e prodotti tra il 1954 e il 1957: *Anello*, *Cono* e *Lama*.

La prima è un semplice «montaggio» nella più classica accezione costruttivista: un corto cilindro pieno su cui si avvolge un nastro metallico, che forma il braccio di leva. La *Cono* e la *Lama* sono invece tra le più raffinate elaborazioni della pontiana linea sottile, che appare, dalla sedia *Superleggera* in avanti, in numerosi suoi oggetti e architetture. L'idea di *leggerezza*, che in Ponti assume un valore primario, è attuata con lo svuotamento, la riduzione al minimo dei volumi e la concentrazione sulle superfici. Così la *Cono*, vista frontalmente, si riduce a una semplice linea che nasce da un punto quasi invisibile sulla punta del cono; mentre la *Lama* attua lo stesso principio, partendo da un piccolo disco (che è poi l'impronta per il pollice, adatta a migliorare la presa).

L'efficacia formale di queste soluzioni non trova però un adeguato corrispettivo nel mercato: l'*Anello* e la *Cono* escono di produzione dopo alcuni anni, mentre la *Lama* mantiene la sua presenza in catalogo. E tuttavia esse rappresentano un passaggio importante nella storia Olivari: la conferma di un rapporto privilegiato con la cultura architettonica «alta», la disponibilità a una collaborazione strettissima con i progettisti appaiono ormai chiare. La storia della maniglia moderna in Italia comincia a identificarsi con quella dell'azienda.

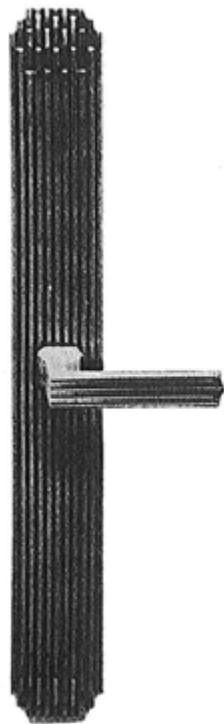
La ricerca e lo sviluppo

Proprio dal rapporto con i progettisti, per quanto denso di problemi e di difficoltà, Olivari deriva un progressivo affinamento delle tecniche e dei processi di produzione.

Il caso della *Bica* è esemplare: con questo modello l'azienda introduce per la prima volta nella sua produzione di serie l'alluminio anodizzato, necessario per l'impiego in combinazione con i nuovi tipi di infissi prefabbricati; né disponibile né sperimentato in Italia per quest'uso specifico, l'alluminio anodizzato viene messo a punto – in una particolare lega – dalla stessa Olivari, in collaborazione con l'Istituto Donegani di Novara. Occorreranno alcuni anni prima che altre aziende acquisiscano il *know-how* necessario a simili impieghi del materiale.

In questa e in altre esperienze degli anni Cinquanta si va perfezionando il rapporto tra ricerca e produzione che in qualche caso porterà anche a veri e propri modelli «non firma-

L. Gigou, maniglia in ottone (1930). L'Art Déco, autentica trasposizione popolare delle idee del Movimento moderno, non si accontenta della geometria. Gigou non resiste alla tentazione decorativa e alla forma pura sovrappone un gioco ornamentale abile, per quanto astratto.



L. Gigou, brass doorhandle (1930). Art Déco, this authentic popular transposition of the ideas of the Modern movement, is not satisfied with geometrics. Gigou has not resisted the decorative temptation; on the pure form he has superimposed a clever ornamental, however abstract, play.

purpose, anodized aluminium was perfected – in a particular alloy – by Olivari itself, in collaboration with the Donegani Institute of Novara and it would be several years before other companies acquired the necessary know-how for similar uses of the material. It was this and other experiences of the fifties that helped to perfect the relationship between research and production and which, in some cases, even led to the production of “unsigned” models: or rather, the results of internal technical study developments entirely similar to design projects. This is what happened with the handle *Uovo* (1957-1958), the result of a straightforward “bionic”⁹ inspiration which, from the shape of an egg led to the development of a handle without precedent in modern times: a model, furthermore, timeless as an archetype, which is still in production.

Heresies: Neo-Liberty

Already by the end of the fifties a suspicion of heresy had begun to circulate among an international public that had hitherto enthusiastically received the production of Italian designers and manufacturers. BBPR's Velasca Tower was the most tangible example of a modern architecture which had reached a level of mature expression and was now anxious to move on. The critic Reyner Banham began to speak of an “Italian retreat from modern architecture”; the sarcastic term of “neo-Liberty” was adopted to describe almost all the work of a future generation of designers. Above all, for their furniture,¹⁰ Rossi, Gardella, Asti, Gregotti,

Meneghetti, Stoppino, Gabetti and Isola, and Gae Aulenti would all be bitterly attacked by critics of the academic establishment.

Even if the furniture remains an isolated episode, a curiosity in the history of bourgeois interiors, its creators went on to become some of the most important innovators of Italian architecture and design. Sergio Asti, for example, created (between the end of the fifties and the beginning of the sixties, consequently in the full throes of his neo-Liberty period) the handle *Tizianella*, which fits perfectly into the abstract-geometric trend in spite of the ample curve which distinguishes it. The danger, then, of easy labelling becomes clear and demonstrates its inadequacy at defining the complexity of design work.

The team Albini-Helg also made its most Liberty statement with two handle done for Olivari: *Agata* (1965) and *Ambra* (1973), clearly part of the “organic” trend but also clearly a long way from the mathematical precision of their architecture.

The Pop era or The invention of plastic

The definitive break from the modernist tradition, the decisive step towards a different industrial “aesthetic” was marked – in the production of Olivari as for Italian design as a whole – by the advent of the Pop era.

The symbol of this new image was plastic, or rather, the many synthetic resins which in the sixties found increasingly wide applications in the home. The choice of this material by many designers was decidedly provocative stab at old attitudes to



Eresie: il Neoliberty

L'era del Pop o l'invenzione della plastica

ti»: o meglio, il risultato di uno sviluppo interno allo Studio tecnico. È il caso della maniglia *Uovo* (1957-1958), nata da una semplicissima ispirazione «bionica»⁹ che proprio dalla forma dell'uovo ha portato allo sviluppo di una maniglia-pomo senza precedenti moderni: un modello che rimane ancora oggi in produzione come un archetipo senza tempo.

Già alla fine degli anni Cinquanta un sospetto di eresia comincia a insinuarsi nel pubblico internazionale, che fino ad allora ha accolto entusiasticamente la produzione dei progetti e delle aziende italiane.

La Torre Velasca dei BBPR è il segnale più chiaro della raggiunta maturità espressiva di un'architettura moderna ma ansiosa di cambiamento. Il critico Reyner Banham parlerà in proposito di *Italian retreat from modern architecture* («fuga degli italiani dall'architettura moderna»); il termine sarcastico di «Neoliberty» verrà adottato per quasi tutta la produzione di una futura generazione di maestri. Soprattutto per i loro mobili,¹⁰ Rossi, Gardella, Asti, Gregotti, Meneghetti, Stoppino, Gabetti e Isola, Gae Aulenti verranno aspramente censurati dalla critica accademica.

Se questi mobili resteranno in effetti un episodio insolito, una curiosità da storia dell'arredamento borghese, i loro autori saranno invece tra i principali innovatori dell'architettura e del design in Italia. Sergio Asti crea ad esempio (a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, quindi nel pieno del suo periodo Neoliberty) la maniglia *Tizianella*, perfettamente inserita nel filone astratto-geometrico malgrado l'ampia curva che la distingue. È dunque evidente la pericolosità di ogni facile etichetta, del tutto inutile a definire la complessità del lavoro progettuale.

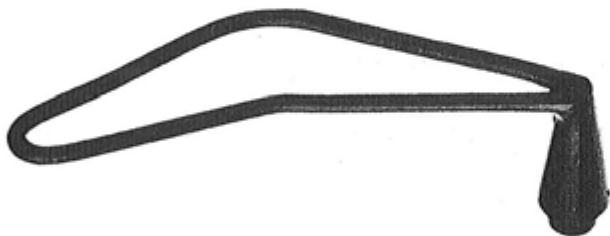
Anche la coppia Albini-Helg compie del resto uno dei suoi gesti più liberi con due maniglie per Olivari: l'*Agata* (1965) e l'*Ambra* (1973), senz'altro inserite nella linea «organica», che pure è quanto di più lontano dalla matematica precisione delle loro architetture.

Il distacco definitivo dalla tradizione moderna, il passo decisivo verso una diversa «estetica» industriale sono segnati - nella produzione Olivari come in tutto il design italiano - dall'avvento dell'era Pop.

Simbolo stesso di questa nuova immagine dell'oggetto è la «plastica», ovvero le tante resine sintetiche che negli anni Sessanta cominciano a trovare larga applicazione nella casa.

La scelta di questi materiali è per molti progettisti un segnale volutamente provocatorio verso la vecchia cultura dell'abitare. Il design italiano diventa Pop non tanto nell'accezione artistica, con riferimento all'opera di Warhol, Oldenburg, Lichtenstein, Hamilton; il design italiano è *pop* nel senso di *popolare*. Vuole soddisfare il gusto borghese, ma anche sconvolgerne le abitudini consolidate. La plastica, l'acciaio inox, il poliuretano espanso,

René Herbst, maniglia in tondino metallico piegato (1954, prod. Société Picard). Dalla crisi della guerra mondiale pochi architetti e designer escono con la capacità di ricreare la modernità del progetto: tra questi René Herbst, che mantiene la sua fedeltà all'idea razionale delle costruzioni metalliche, costante di tutta la sua opera. Genialmente reinventa qui l'oggetto maniglia, con la grande sinteticità funzionale del filo metallico curvato.

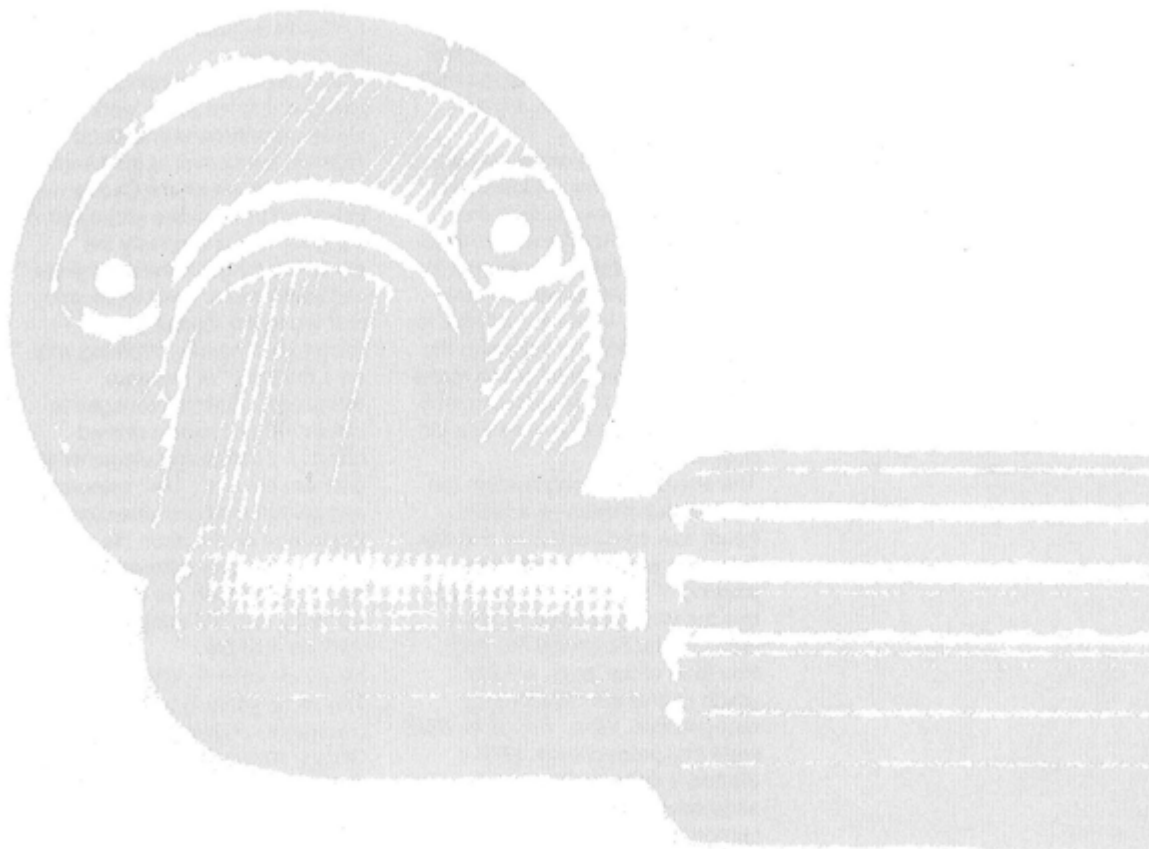


René Herbst, doorhandle in bent metal bar (1954, manufactured by Société Picard). Few architects emerged from the crisis of the world war with the ability to recreate the modernity of design. René Herbst was one of these, remaining faithful to the rational idea of metal constructions, a constant in all his work. He has here genially invented the object of the doorhandle, with the outstanding synthetic functionality of the curved metal thread.

how people lived. Italian design went Pop not so much in the artistic sense – with its references to the work of Warhol, Oldenburg, Lichtenstein, Hamilton – but it went *pop* in the sense of *popular*. It aimed to meet middle-class demands, but also to undermine its certainties. Plastic, stainless steel and polyurethane were used for their expressive qualities, and as a way of breaking with conventional habits. It becomes possible to practically sit on the floor in the chair *Sacco* or in the air on the inflatable *Blow*: even on a baseball glove in *Joe* by De Pas, D'Urbino and Lomazzi. If all this, then why not a handle in plastic? Olivari's timing was perfect. Already in 1971 the company had commissioned Gianemilio, Piero and Anna Monti to prepare studies for a series in Bayer's Durethan. The material presented quite special characteristics: a high resistance level to atmospheric agents and temperature changes, abrasion and chemical substances. It absorbed shocks, needed practically no maintenance and, above all, with a comparable level of performance, the handle would have a cost markedly inferior to a handle in metal. The designs of the Monti Studio (from *Boma* in 1971 to *Lario* in 1976) tended to deliberately further simplify the shape of the object, reducing it to an absolute minimum. *Boma* is composed of two perpendicular cylinders: the shorter fixed to the door while the longer acts as the lever. The simple geometric form is softened by the semi-spherical form of the edges. Success was immediate, both on account of the almost

archaic simplicity of the shape and for economic reasons, *Boma* came to represent for resin what *Bica* had represented for aluminium: an authentic, unchangeable archetype to which all successive designs would have to refer.

From a cultural point of view the market's immediate acceptance of this object (with the consequent, inevitable flood of poor imitations) is evidence of the change which had taken place on the domestic front. The division between design theory and the daily reality of people's living habits occurred almost with the practitioners realising it. The strenuous attempts of modernists to create a geometrically pre-determined model of the ideal home, had failed and the most attuned designers abandoned fixed schemes and rapidly and enthusiastically turned their attention to the new material. This was the boom period of Pop design and it was celebrated in the 1971 exhibition *Italy: The New Domestic Landscape* at the Museum of Modern Art in New York. It was at this exhibition, in the sub-section called "Interiors" that Joe Colombo's *Total Furnishing Unit* stuck out. Colombo was the most consistent interpreter of the Pop era, the Italian designer who, better than anyone else, managed to translate the new possibilities offered by new materials into formally and technically finished objects. Interiors, furniture, lamps, cameras, air-conditioners; all were subjects to be re-examined in the light of technological developments and Colombo's profound knowledge of production processes. To this must be added



sono usati per le loro possibilità espressive, come mezzo dirompente per cambiare atteggiamenti convenzionali. Ci si può sedere quasi per terra sulla poltrona *Sacco* o «in aria» sulla gonfiabile *Blow*: perfino dentro un guantone da baseball, come la *Joe* di De Pas, D'Urbino, Lomazzi. Perché allora non una maniglia in plastica?

Il tempismo della Olivari è perfetto: già nel 1971 affida a Gianemilio, Piero e Anna Monti lo studio di una serie in Durethan Bayer. Il materiale presenta particolarissime caratteristiche: elevata resistenza agli agenti atmosferici e all'escursione termica, all'abrasione, all'uso e alle sostanze chimiche. Assorbe gli urti, non ha quasi bisogno di manutenzione. Soprattutto, a parità di prestazioni, la maniglia così realizzata ha un costo molto inferiore a quello delle maniglie metalliche.

I progetti dello studio Monti (alla *Boma* del 1971 si aggiunge nel 1976 la *Lario*) tendono volutamente a semplificare ancora di più la forma dell'oggetto, ridotta al minimo indispensabile. La *Boma* è formata da due cilindri perpendicolari: il più corto fa da raccordo con la porta, il più lungo funziona da leva. La semplicissima geometria è ammorbidita dalla forma semisferica delle estremità. Il successo è immediato: vuoi per la semplicità quasi arcaica della forma, vuoi per ragioni economiche, la *Boma* diviene in pratica per la resina quello che la *Bica* rappresenta per l'alluminio: un autentico, insostituibile archetipo di cui tutti i successivi progetti dovranno tenere conto.

Da un punto di vista culturale l'immediata accettazione di quest'oggetto da parte del mercato (con le conseguenti, inevitabili copie volgari) è la conferma di un mutamento avvenuto nel costume domestico. La divisione tra teoria del progetto e realtà quotidiana dell'abitare è avvenuta quasi senza che gli «addetti ai lavori» se ne accorgessero. Il faticoso tentativo modernista di costruire un modello abitativo ideale, regolamentato da geometrie prestabilite, non è riuscito. I progettisti più accorti abbandonano ogni schematicità e si accostano entusiasticamente al nuovo materiale. È il boom del design Pop, celebrato nel 1971 dalla grande mostra *Italy: the New Domestic Landscape* al Museum of Modern Art di New York. Proprio in questa mostra, all'interno della sezione «Ambienti», tra tutti si stacca la *Total Furnishing Unit*, l'Unità arredativa globale di Joe Colombo. Egli è il più coerente interprete dell'epoca Pop, il designer italiano che meglio di ogni altro ha saputo tradurre le nuove possibilità offerte dai materiali in oggetti realmente compiuti, formalmente e tecnicamente.

Interni, mobili, lampade, macchine fotografiche, condizionatori, vengono da lui rivisti in chiave fortemente tecnologica, mettendo a frutto un'approfondita conoscenza dei processi di produzione.

A questo si aggiunge la capacità di innovare gli oggetti attraverso una effettiva invenzione. Così la lampada per O-Luce (1962) utilizza il principio della trasmissione della luce at-

Roberto Gabetti e Aimaro Isola, maniglie per la casa a Belvedere Langhe (1951) e per la Bottega d'Erasmus, Torino (1960). La maniglia come ricerca formale: abitualmente inserito (per questi anni) nel filone neoliberty, il lavoro di Gabetti e Isola è assai più sofisticato. Nelle architetture come in questi oggetti (realizzati solo per specifiche commissioni) i due architetti torinesi tentano la difficile sintesi tra poesia e prosa progettuale, al di là delle scuole e degli stili.



Roberto Gabetti and Aimaro Isola, doorhandle for the house at Belvedere Langhe, Cuneo (1951), and for the Bottega d'Erasmus, Turin (1960). The doorhandle as formal research: ordinarily considered as representatives (during that period) of the Neo-Liberty genre, the work of Gabetti and Isola is considerably more sophisticated. In their architecture as well as in objects like these (custom-made following a specific order) the two Turinese architects have attempted to achieve the difficult synthesis between the poetry and the prose of design, beyond schools and styles.

an ability to innovate through invention. This was how the lamp for O-Luce (1962) came about; it adopted the principle of light transmission through acrylic resins; the *Tube chair* was simultaneously an object and a package – made up of five PVC tubes covered in material which could be stacked, one inside the other, for transport or attached to each other to create an armchair, a *chaise-longue* or a sofa.

For Olivari Joe Colombo created *Paracolpi Alfa*: from studies that had already been made in the early sixties a handle was created which incorporated an element in resin. Situated between the door and the lever, it had a dual role: to improve the grip, by softening the contact with the metal which forms the rest, and – by functioning as a bumper – eliminating the need for door-stoppers.

The special assembly system (an internal bolt hidden by a resin head) was constructed so that the fixing pin would not, with the passing of time, lose its hold. To this technical precision of the design must be added the very free form of the lever, a detail which makes the object easily recognizable. When *Paracolpi Beta* went into production in 1973 it offered a more linear, formal alternative without, however, compromising the decidedly Pop significance of the object.

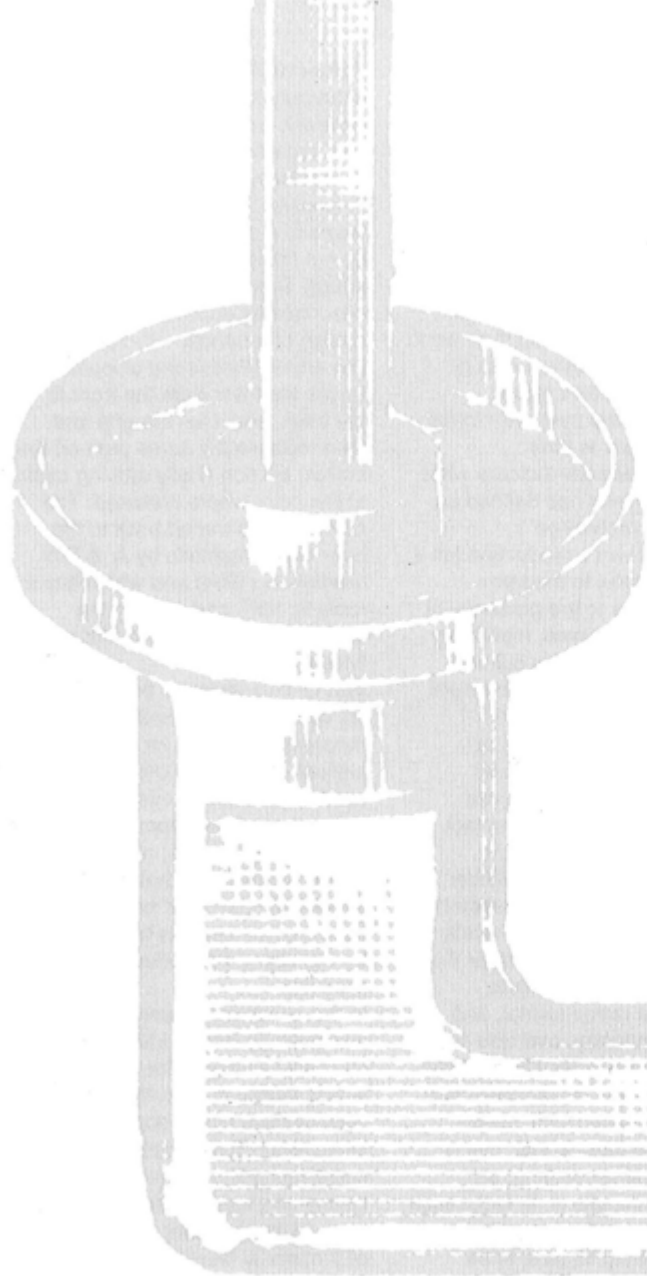
It would, however, be oversimplifying things to identify the use of synthetic materials with a single "style". The virtue of plastic materials – often underestimated – is precisely that ability to adapt to a wide variety of shapes. This is amply

demonstrated by the use that Luigi Caccia Dominioni made of plastic in his two models for Olivari. Caccia is a particular character in the panorama of Italian architecture and is defined by the refined delicacy of his projects. As for design, his activities are almost exclusively identified with his work for Azucena.

It was, therefore, contingent reasons that led to his work for Olivari: *Montecarlo* and *Saint Roman*, the names of his handles, are also places where Caccia was called upon to realise architectural projects. It was precisely the sweeping range of these projects, especially the one in Montecarlo, that led to the idea of a resin-based handle. Working with on a material "of plebeian extraction", Caccia manages to obtain his well known refined effects by combining elements of different colours ("his" colours) and giving particular attention to the fixings on the door. He thus realises two very different models but models which are in perfect harmony with the image of his work as a whole.

Modern and Postmodern

The same years in which Caccia created his plastic handles for Olivari (1979-1981) marked the passage into what might be called the *postmodern* decade. Launched at the Venice Biennale of 1980 with the exhibition *The Presence of the Past* (which featured a retrospective of Ignazio Gardella as the "precursor" to the rest), this cultural phenomenon would prove particularly important in design and architecture. Yet again, more an easy slogan than a true reflection of what was happening,



Moderno e postmoderno

traverso le resine acriliche; la poltrona *Tube chair* è oggetto e imballo contemporaneamente, composta da cinque tubi di PVC rivestiti di tessuto - infilati uno dentro l'altro per il trasporto, agganciati tra loro per creare poltrone, *chaise-longue* o divani.

Per Olivari Joe Colombo inventa la *Paracolpi Alfa*: da studi già impostati nei primi anni Sessanta nasce una maniglia che contiene un elemento in resina. Posto sul raccordo tra leva e porta, ha una duplice funzione: migliora la presa della mano, ammorbidendo il contatto con il metallo che forma la parte restante, e - funzionando come un vero e proprio paraurti - rende superfluo l'uso del fermaporte.

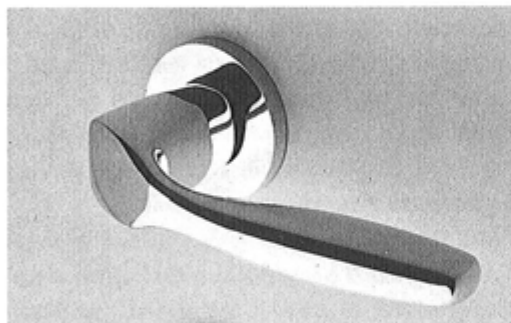
Il particolare sistema di assemblaggio (un bullone interno nascosto dal «tappo» in resina) fa in modo che il perno di fissaggio non possa col tempo sfilarsi. A questa precisione tecnica del progetto si accorda la forma molto libera della leva, che rende l'oggetto estremamente riconoscibile. La *Paracolpi Beta*, che segue in produzione (nel 1973), offre un'alternativa formale più lineare, senza però cambiare il significato sicuramente Pop dell'oggetto.

Sarebbe però semplicistico identificare l'uso dei materiali sintetici con un solo «stile». La virtù dei materiali plastici - spesso fraintesa - è proprio quella di essere molto adatti a una grande varietà formale. Lo dimostra l'uso che ne fa Luigi Caccia Dominioni nei due suoi modelli per Olivari. Caccia è una figura particolarissima nell'architettura italiana: si distingue sempre per la raffinatezza e la preziosità delle realizzazioni. Nel design la sua attività si identifica quasi esclusivamente con la produzione Azucena.

Sono perciò ragioni contingenti che portano alla sua collaborazione con Olivari: *Montecarlo* e *Saint Roman*, i nomi delle sue maniglie, sono altrettanti luoghi dove Caccia è chiamato a realizzare architetture. È proprio l'ampia dimensione di questi interventi, particolarmente quello di Montecarlo, che fa nascere l'idea di una maniglia in resina. Lavorando su un materiale «di estrazione popolare», Caccia riesce a ottenere i suoi ben noti effetti di raffinatezza: combinando elementi di diversi colori (i «suoi» colori), dando particolare forma al raccordo con la porta, ottiene due modelli assai diversi ma perfettamente in armonia con l'immagine del suo lavoro.

Gli anni in cui Caccia realizza le sue maniglie in resina per Olivari (1979-1981) segnano il passaggio a quello che si potrebbe dire il decennio del *Post-modern*. Annunciato in Italia dalla Biennale di Venezia che presenta nel 1980 la mostra *Presenza del passato* (con una personale di Ignazio Gardella, quale «precursore»), questo fenomeno culturale ha particolare importanza per il design e l'architettura. Ancora una volta facile slogan più che realtà, il *Post-modern* (o Postmodernismo) non è che la sanzione ufficiale della fine del periodo «eroico» del Modernismo. Ciò che però è più interessante, tra gli architetti italiani la coscienza di questa fine era già presente prima che il critico Charles Jencks inventasse

Augusto Magnaghi e Mario Terzaghi, maniglia *Bica* (1959, prod. Olivari). Con questa maniglia, la prima in alluminio anodizzato prodotta in serie in Italia, Olivari entra nella vera dimensione del mercato di massa, proponendo un oggetto «universale». Le decine di copie «tipo *Bica*» che è possibile trovare in molti cataloghi aziendali sono la conferma dell'immutata validità di questa soluzione ergonomica.



Augusto Magnaghi and Mario Terzaghi, *Bica* doorhandle (1959, manufactured by Olivari). With this doorhandle, the first in anodized aluminium to be mass produced in Italy, Olivari embarked on true large-scale marketing, presenting a "universal" object. The fact that dozens of copies or "Bica type" models can be found in numerous company catalogues is a confirmation of the unchanging validity of this ergonomic solution.

postmodernism was nothing other than an official sanctioning of the end of the "heroic" period of Modernism. What is interesting, however, is that Italian architects were aware of this end even before Charles Jencks gave it a name.¹¹ Albini, Caccia Dominioni, Gardella, Magistretti, Ponti (all of whom it would be wrong to describe as postmodernists) show in their work a number of intuitions which go beyond functionalist rigour: references to the past, free forms and other signs in their architecture already indicate what Paolo Portoghesi has defined as "the end of prohibition". Similarly, Olivari's production (as a rule ever faithful to modern concepts), due to the presence of many of these names, manifestly shows the signs of this cultural shift. The vehicle for postmodern ideas was again a series of projects based on the use of synthetic resins: in particular Giorgetto Giugiaro's *Pitagora* (1985). This handle does in fact make use of pure geometric volumes, a cube and a cylinder; but their straightforward assembly and, above all, the use of vividly coloured nylon makes it clear that what we are dealing with is essentially a rather formal, and very contemporary, exercise in the debunking of functionalist rhetoric. Likewise *Sfinge*, by Mercatali and Pedrizzetti (1982-1983), makes prominent, almost signal, use of colour to hide an enigma, a "trick": the handle is, in fact, made of aluminium and turns out, notwithstanding its size, to be very light.

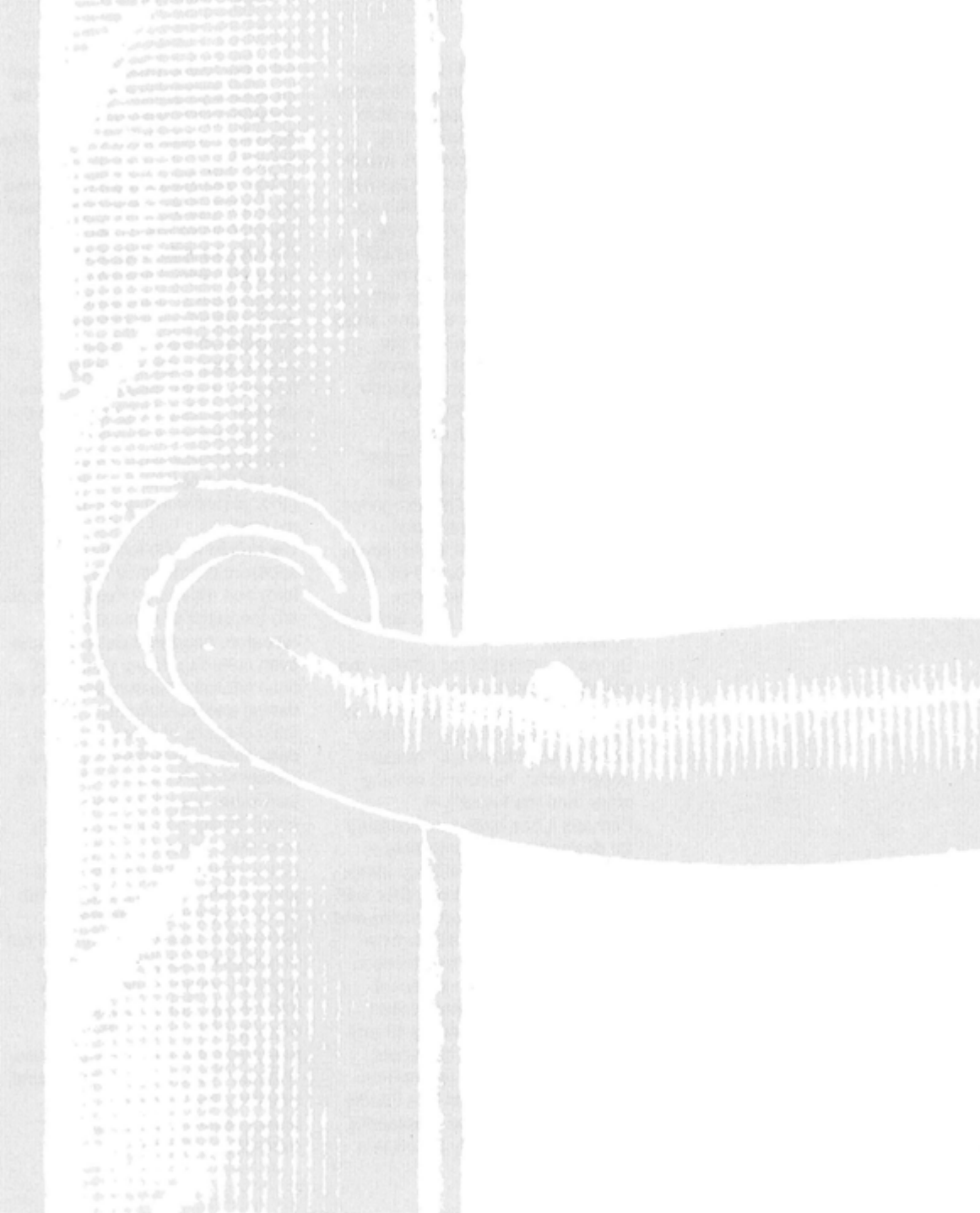
More subtle is a design by Andries Van Onck and Hiroko Takeda: their

Tokio (1979-1980), appears extremely simple but is, on the contrary, a complex form. It is, in fact, created on the basis of what, in topology, is known as the "Hamilton line"; better known in terms of a drawing which is made by not lifting the pencil from the paper. This is how Van Onck describes its application to the design of a handle: "In *Tokio* the line encompasses the stopper, traces the lever from the front to the back, encircles the grip and then retraces the same path on the bottom section finally arriving back at the point where it started. The curve can be traced back to the beer tap Spinamatic by A. & P.G. Castiglioni (1964) and which has its roots in 1925 and 1926 in the chairs of Mart Stam and Marcel Breuer."¹²

Van Onck's ability to be playful in his designs is the result of a highly theoretical training, he was a brilliant pupil of the Ulm School, and his passionate interest in "other" sciences, from topology to psychoanalysis. It is, nevertheless, a sign of the times that it was in these years, and not before, that such playfulness has been able to be translated into industrial products.

In the same vein, there is a model, designed by Sergio Mazza and Giuliana Gramigna for Olivari, which seems manifestly to be targeted at a highly sophisticated sensibility. *Giuliana* (1985) combines a linear design (as is typical of a studio that sets great store by modernism) and the use of a material like ebony, somewhat unusual in a door-handle.

Functionally it works, given the reassuring warmth of the material



la sua definizione.¹¹ Albin, Caccia Dominioni, Gardella, Magistretti, Ponti (che sarebbe errato definire postmoderni) presentano nel loro lavoro alcune intuizioni che superano il rigore funzionalista: citazioni del passato, libertà formale e altri segni annunciano già nelle loro architetture quella che Portoghesi ha definito «la fine del proibizionismo».

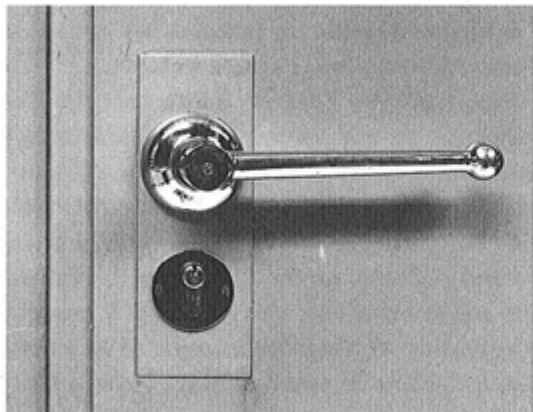
Anche nella produzione Olivari (in linea di principio sempre fedele a una concezione moderna) per la presenza di molti di questi nomi si manifestano evidentemente i segni di questa fase culturale. Sono ancora una serie di progetti per l'uso delle resine sintetiche a veicolare l'idea postmoderna: in particolare il modello *Pitagora* di Giorgetto Giugiaro (1985). Questa maniglia fa effettivamente uso di volumi geometrici puri, un cubo e un cilindro; ma il loro assemblaggio diretto, e soprattutto l'uso del nylon a colori vivaci, rendono evidente che si tratta soprattutto di un esercizio formale assai contemporaneo, che smitizza la retorica funzionalista. Così come la *Sfinge* di Mercatali e Pedrizzetti (1982-1983), dove l'uso vistoso, quasi segnaletico, del colore nasconde un enigma, un «trucco»: la maniglia è infatti in alluminio e si rivela molto leggera, malgrado l'ampio volume.

Più sottile è infine l'elaborazione di Andries Van Onck e Hiroko Takeda: il loro modello *Tokio* (1979-1980), di estrema semplicità, ha in realtà una forma complessa. Essa è infatti creata da quella che in topologia viene definita una «linea di Hamilton», più conosciuta come risultato del gioco consistente nel disegnare un oggetto senza sollevare la matita dalla carta. Così Van Onck ne descrive l'applicazione alla maniglia: «Nella *Tokio* questa linea avvolge il «tappo», percorre la leva prima avanti e poi indietro, circonda l'impronta dell'indice e ripercorre all'inverso la stessa strada nella parte inferiore, per ritrovare il proprio punto di partenza. La curva è rintracciabile nello spillatore di birra *Spinamatic* di A. e P.G. Castiglioni (1964) e ha i suoi antenati nel 1925 e nel 1926 nelle sedie di Mart Stam e Marcel Breuer».¹²

Questa capacità di «giocare» nella progettazione deriva in realtà da una forte preparazione teorica di Van Onck, brillante allievo della Scuola di Ulm e appassionato di scienze «altre», dalla topologia, appunto, alla psicoanalisi. È tuttavia un segno dei tempi che una simile attitudine «giocosa» si sia potuta tradurre in questi anni, e non prima, in un prodotto industriale.

Così come appare manifestamente rivolto a una sensibilità molto sofisticata il modello che Sergio Mazza e Giuliano Gramigna progettano per Olivari nel 1985. La *Giuliana* combina infatti la linearità del disegno (tipica della produzione di uno studio da sempre fiducioso nell'ispirazione moderna) e l'uso di un materiale come l'ebano, insolito per una maniglia. Funzionalmente è evidente il *comfort* dato dalla presa della mano su un materiale così bello e «caldo»: ma altrettanto evidente appare la preziosità della combinazione tra un elemento pur sempre realizzato artigianalmente e una produzione industriale come

Jean Nouvel, maniglia in ottone cromato per gli uffici dell'INIST, Nancy (1989-1990). Nella nuova generazione di architetti europei Jean Nouvel rappresenta una curiosa integrazione tra modernismo e «montaggio» dada: se l'architettura è una macchina per abitare, gli oggetti d'uso possono essere degli *objets trouvés*. Questa maniglia è la rielaborazione «domestica» di un prodotto preesistente, per usi industriali.



Jean Nouvel, doorhandle in chromium-plated brass for the INIST offices, Nancy (1989-1990). In the new generation of European architects Jean Nouvel represents a curious integration between modernism and dada "assembly": if architecture is a machine in which to live, the objects for use can be *objets trouvés*. This doorhandle is the "domestic" re-elaboration of an already existing product, for industrial uses.

when handled, but it is also clear that value is added to the object by the combination of craftsmanship and industrial production. It is, furthermore, a combination which is characteristic of chronologically postmodern design; so much so, that there are those who have theorized about the "new crafts".¹³ The validity of this and other theories of postmodernism will only emerge in the years to come; while the value of the objects of the eighties – like *Giuliana* –, which have managed to bring together "craftlike" expression and industrial design, will remain.

Present/Future: towards a new industrial design

Postmodernism, like all categories, is destined to become a dim memory: our modern world moves much too quickly, marked by ever faster and global information, changes too rapidly, to be labelled by chance.

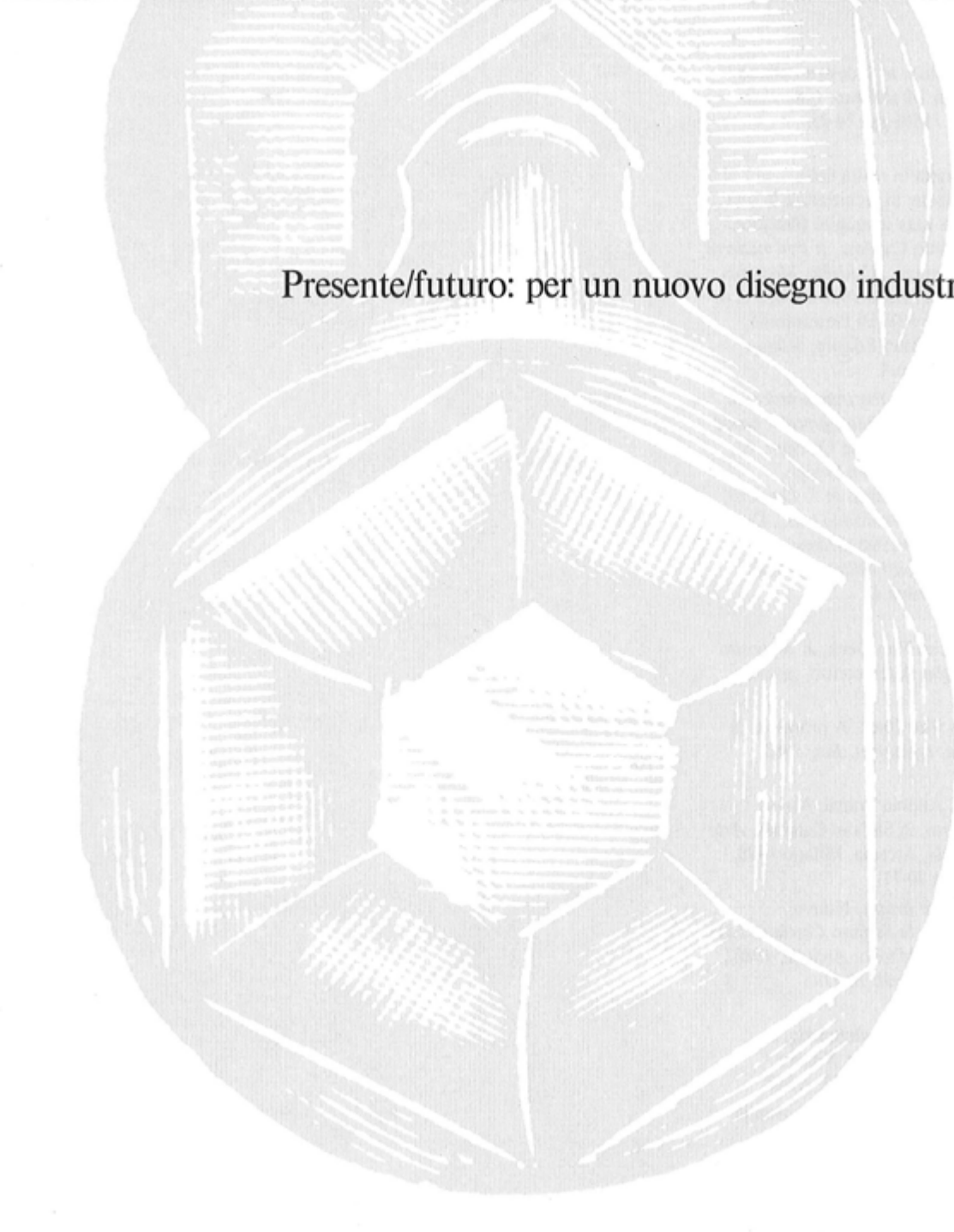
By the beginning of the nineties the definitions which surrounded the concept of "modern" appeared to have lost their efficacy. Perhaps, as Gio Ponti observed, "modern doesn't exist: modern is nothing other than the future".¹⁴

Perhaps it has become necessary for designers and industrialists to react against preconstituted ideas; accepting no restrictions other than that of functionality, economics and the beauty that may derive from good design. This is the direction that Olivari has taken in recent years: the company has placed side by side a wide variety of very different models and designers, united by a desire to re-evaluate industrial design. Next to a handle by Ferdinand Porsche (*Alexandra*, 1990), which is visibly linked to a

powerful image of technology, can be placed a lighter object such as *Alessia* (1982-1989) by Giotto Stoppino, obtained as a result of its function.

In the most recent lines (presented for the first time in this book) there are models by the much missed Rodolfo Bonetto, fruit of an extended formal research over an entire range of objects (handles, pommels, hangers) in the best traditions of the Ulm School, where, when still very young, Bonetto taught. At the same time designs by Vico Magistretti (a very free but comparably functional sign) and Alessandro Mendini (elegantly neo-classical like his other recent work) have been realised.

We should not be fooled by an apparent discordance between form and meaning. These products are the result of meticulous research, pondered decisions and even suffering. Many years can pass between the conception of a design and its realisation. The main concern of Olivari and the designers is, fortunately, not the clinical research for novelty for its own sake, but rather research which insists on coming up with new alternatives for man in his surroundings. The fact that this patient research revolves around the one simple and specific necessity – that of going in and out of one space and into or out of another – does not diminish its importance. On the contrary, it enables us to foresee the possibility of an increasingly close, "human" relationship with objects, including the humble, indispensable handle, our little everyday sculpture.



Presente/futuro: per un nuovo disegno industriale

quella Olivari. Questo tipo di combinazione è caratteristico del design cronologicamente postmoderno: al punto che vi è chi è arrivato a teorizzarla sotto forma di «nuovo artigianato».¹³

La validità di questa e di altre teorie del postmoderno sarà messa alla prova negli anni a venire; mentre certamente resta il valore di oggetti degli anni Ottanta che – come la *Giu-liana* – hanno saputo unire espressività «artigianale» e disegno industriale.

Anche il postmoderno, come tutte le categorie, è destinato a divenire un ricordo sfuocato: la realtà presente è troppo accelerata, fatta di un'informazione sempre più veloce e globale, troppo mutevole per essere etichettata come capita.

All'inizio degli anni Novanta sembrano perdere di efficacia le definizioni che ruotano intorno al «moderno». Forse, come diceva Gio Ponti, «non esiste "il moderno": il moderno non è che il futuro».¹⁴

Forse è veramente necessario agire, come progettisti e come industrie, abbandonando gli schemi precostituiti; non dandosi altri vincoli che quelli della funzionalità, dell'economia e della bellezza che possono derivare da una corretta progettazione degli oggetti. In questo senso sembra andare la più recente produzione Olivari: essa affianca modelli e progettisti molto diversi, ma che sembrano accomunati dall'intenzione di rivalorizzare il disegno industriale. Accanto a una maniglia di Ferdinand Porsche (*Alexandra*, 1990), visibilmente legata a un'immagine «forte» della tecnologia, può così apparire un oggetto leggero come la *Alessia* (1982-1989) di Giotto Stoppino, ottenuta «per forza di levare».

Nelle ultimissime produzioni (presentate per la prima volta in questo libro) compaiono i modelli del compianto Rodolfo Bonetto, frutto di una lunga ricerca formale sull'intera serie (maniglia, pomo, appendiabiti) nella migliore tradizione della Scuola di Ulm, di cui Bonetto fu, giovanissimo, insegnante. Contemporaneamente si concretizzano il progetto di Vico Magistretti (un segno molto libero ma altrettanto funzionale) e quello di Alessandro Mendini, garbatamente neoclassico secondo la sua più recente ispirazione.

L'apparente discordanza di forme e di significati non deve trarre in inganno. Questi prodotti sono frutto di una ricerca meticolosa, di decisioni a lungo meditate, perfino sofferte. Possono passare anche molti anni tra un disegno e la sua realizzazione definitiva. La principale preoccupazione della Olivari e dei suoi progettisti non è – per fortuna – la sterile ricerca della «novità» fine a se stessa: ma piuttosto quella di trovare, con insistenza, nuove alternative alla relazione tra uomo e ambiente. Il fatto che questa paziente ricerca ruoti sempre intorno a un'unica funzione – entrare ed uscire dallo spazio abitativo – non ne diminuisce l'importanza. Fa intravedere piuttosto anche per il futuro la possibilità sempre aperta di un rapporto «umano» con gli oggetti: anche l'umile, indispensabile maniglia, nostra piccola scultura quotidiana.

1. Cfr. Siegfried Gronert, *Walter Gropius. Symbol der Moderne*, in *Türdrucker der Moderne. Eine Designgeschichte*, FSB/Walter König, Brakel/Köln 1991, pp. 20-21. Siegfried Gronert, *Walter Gropius. Symbol der Moderne*, in *Türdrucker der Moderne. Eine Designgeschichte* (Brakel/Köln: FSB/Walter König, 1991), pp. 20-21.

2. Cfr. Bernhard Leitner, *La Maison de Wittgenstein*, in AA.VV., *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*, Editions du Centre Pompidou, Paris 1986, pp. 536-543.

Bernhard Leitner, *La Maison de Wittgenstein*, in *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse* (Paris: Editions du Centre Pompidou, 1986), pp. 536-543.

3. Cfr. Gronert, *op. cit.*, pp. 32-33. Gronert, *op. cit.*, pp. 32-33.

4. Cfr. *Catalogo 1936 Fonderia Torneria B. Olivari*, Borgomanero 1936, senza indicazione di pagina. *Catalogo 1936 Fonderia Torneria B. Olivari* (Borgomanero, Italy: 1936).

5. Cfr. A. Bruschi, *L'E42*, in «La Casa» n. 6, Roma s.d., ora in I. Insolera, *Roma moderna*, Einaudi, Torino 1971, p. 168. *L'E42* come tale non ebbe mai luogo, per gli eventi bellici. I pochi edifici realizzati costituiscono il nucleo originale del quartiere EUR.

A. Bruschi, «L'E42», *La Casa* 6; reprint in I. Insolera, *Roma moderna* (Torino: Einaudi, 1971), p. 168. In fact, due to the war E42 was never built but the few buildings from the

original project that were completed constitute the original nucleus of the EUR quarter of Rome.

6. Ernesto Olivari, *Quando Gio Ponti progettava le maniglie*, scritto per la rivista «Frames», s.d. Ernesto Olivari, *Quando Gio Ponti progettava le maniglie*, for the magazine Frames.

7. Probabilmente nella sezione «Oggetti per la casa», curata fra gli altri da Luigi Caccia Dominioni, Ernesto N. Rogers e Ettore Sottsass jr.

Probably in the section entitled "Objects for the home", by, among others, Luigi Caccia Dominioni, Ernesto N. Rogers and Ettore Sottsass jr.

8. Secondo una ricerca condotta per questa pubblicazione, potrebbe trattarsi di un modello disegnato da Ferdinand Kramer per la *Neue Frankfurt* (1925), che nel 1939 compare nel catalogo dell'industria tedesca Wehag. Cfr. Gronert, *op. cit.*, p. 27, con le relative illustrazioni. In realtà le differenze tra il modello di Kramer e la *Garda* sono numerose e fondamentali, come osserva Alessandro Mendini in una lettera a Gardella del novembre 1991: «Quella di Kramer si presenta come un tubo rigido quasi cilindrico, la tua invece è decisamente conica; quella di Kramer ha il terminale bombato, la tua ha un taglio netto; [...]. In sostanza: la sua è tedesca, la tua è un bellissimo esempio di design italiano dell'epoca».

From research carried out for this work it could very well be a design

by Ferdinand Kramer for Neue Frankfurt (1925), which appears in the 1939 catalogue of the German company Wehag. See Gronert, *op. cit.*, p. 27, including relative illustrations. In fact, there are numerous and fundamental differences between the Kramer model and Garda, as Alessandro Mendini noted in a letter to Gardella in November 1991. "Kramer's design is of an almost cylindrical, rigid tube, your, on the other hand is decidedly conical; where Kramer's has a rounded end yours is straight; [...] In short, his is German, and yours is a splendid example of contemporary Italian design".

9. «La bionica è termine nuovo [...] coniato da J.E. Steele nel 1958 ed è inteso a denominare la scienza dei sistemi il cui funzionamento è basato su quello dei sistemi naturali; in altre parole, la bionica è l'arte di applicare alla realizzazione di congegni tecnici le conoscenze che possediamo sui sistemi viventi» (Lucien Gérardin, *La bionica*, Il Saggiatore, Milano 1968). "Bionic is a neologism coined by J.E. Steele in 1958 and is that science based on natural systems, in other words, the art of applying to the realisation of technical gadgets the knowledge we have of living systems." Lucien Gérardin, *La bionica* (Milano: Il Saggiatore, 1968).

10. Cfr. Gillo Dorfles, *Neoliberty. Una mostra a Milano*, in «Domus» 367, giugno 1960, ora in AA.VV., *Il design italiano degli anni '50*, Editoriale Domus, Milano 1980, pp. 74-75.

Gillo Dorfles, «Neoliberty. Una mostra a Milano», *Domus* 367, (June

1960); reprint in *Il design italiano degli anni '50* (Milano: Editoriale Domus, 1980), pp. 74-75.

11. Si tratta in realtà della trasposizione in architettura di una categoria nata in ambito filosofico. Cfr. Stefano Casciani, *Il Postmodern: Nuovo Design, Alchimia, Memphis*, in *Design in Italia 1950-1990*, a c. di S. Casciani e G. Di Pietrantonio, Giancarlo Politi Editore, Milano 1991, p.181, n.4.

This is, in fact, the transposition to architecture of philosophically based precepts. See Stefano Casciani, *Il Postmodern: Nuovo Design, Alchimia, Memphis*, in S. Casciani and G. Di Pietrantonio (eds.), *Design in Italia 1950-1990* (Milano: Giancarlo Politi Editore, 1991), p.181 (footnote 4).

12. Andries Van Onck, *A proposito di maniglie*, dattiloscritto, gennaio 1982.

Andries Van Onck, *A proposito di maniglie*, typescript, Jan. 1982.

13. Cfr. Andrea Branzi, *Nuovo artigianato*, in Stefano Casciani, *Arte industriale*, Arcadia, Milano 1988, pp.9 n.3 e 70-71.

See Andrea Branzi, *Nuovo artigianato*, in Stefano Casciani, *Arte industriale* (Milano: Arcadia, 1988), pp.9 (footnote 3), 70-71.

14. Gio Ponti, *Sentenziario*, in *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova 1957, p.247. Gio Ponti, *Sentenziario*, in *Amate l'architettura* (Genova: Vitali e Ghianda, 1957), p.247.

Marcello Piacentini

Angelo Mangiarotti

Ignazio Gardella

Gio Ponti

Marcello Nizzoli

BBPR

Franco Albini, Franca Helg

Sergio Asti

Luigi Caccia Dominioni

Joe Colombo

Monti GPA

Andries Van Onck, Hiroko Takeda

Davide Mercatali, Paolo Pedrizzetti

Giorgetto Giugiaro

Sergio Mazza, Giuliana Gramigna

Giotto Stoppino

Ferdinand A. Porsche

Rodolfo Bonetto

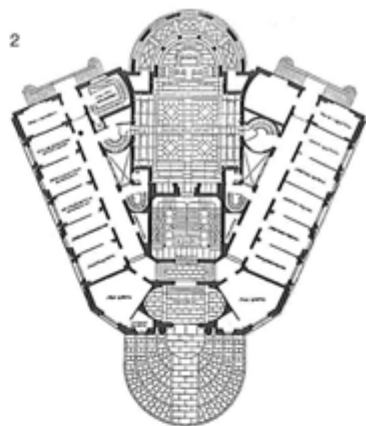
Vico Magistretti

Alessandro Mendini



«Artista costruttore della città», nella recente rivalutazione critica fattane dallo storico Mario Lupano, ma anche «lo sventratore» secondo l'urbanista Antonio Cederna, «vissuto intorno al 1933 e morto nel 1890» per il critico d'arte Renato Birolli: Marcello Piacentini personifica da sempre la contraddittorietà dell'architettura italiana del Novecento, e le sue alterne fortune critiche ne sono la testimonianza più chiara. Egli è il responsabile di alcune delle sistemazioni più importanti e riconoscibili, che - nel bene e nel male - hanno dato volto moderno a molti dei centri urbani italiani: via della Conciliazione e la Città Universitaria a Roma, piazza Dante a Genova, via Roma a Torino, piazza della Vittoria a Brescia. La sua opera costruita è enorme, del tutto incomparabile con quella di qualsiasi altro architetto italiano di questo secolo; la sua abilità di mediatore tra politica, cultura e azione progettuale è tuttora insuperata. La descrizione dei rapporti con il regime fascista, con l'avanguardia architettonica e - dopo la guerra - con l'industria delle costruzioni

Palazzo di Giustizia di Milano: prospetto su via Freguglia. The Milan Palace of Justice: view of the side facing via Freguglia (1931-1939).

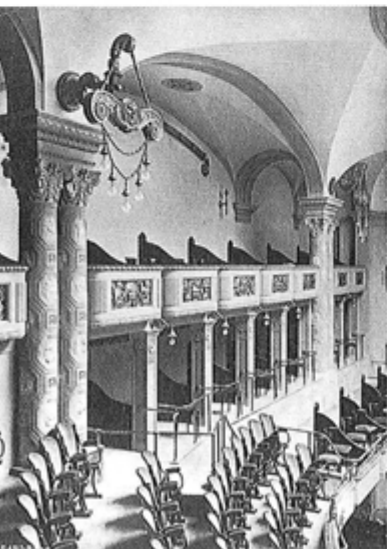


riempiono migliaia di pagine in quasi tutti i libri di storia e di critica dell'architettura moderna: impossibile riassumerne la sostanza.

Il Palazzo di Giustizia di Milano rappresenta però una testimonianza molto significativa di questa complessa figura di progettista. Piacentini concepisce l'edificio come «il più grande palazzo tra quelli costruiti dal regime, con il concorso delle opere d'arte dei migliori artisti d'Italia [...] tali da farlo divenire un museo d'arte moderna» (Lupano, 1991). È proprio quest'intenzione «sovversiva» a costare all'edificio una lunghissima quarantena: quasi dieci anni (dal 1931 al 1939)

Casa madre dei mutilati, Roma: pianta del piano terreno. Casa madre dei mutilati, Rome: plan of the ground floor (1924-1928).

passano dall'inizio della costruzione alla sua conclusione, tempi insolitamente lunghi per l'epoca. Molti di questi anni trascorrono in polemiche sull'opportunità di collocare opere raffiguranti corpi nudi in un luogo così ufficiale. Solo l'appoggio del ministro di Giustizia Dino Grandi permette (nel 1942) di rimuovere le pesanti tende grigie che coprivano affreschi e mosaici di Funi, Sironi, Cadorin, Carrà, Campigli. Malgrado queste difficoltà politiche, l'edificio rappresenta (da un punto di vista critico) una delle realizzazioni migliori di Piacentini. Pilastri, coperture in calcestruzzo armato, ampi lucernari «assolutamente moderni» attenuano il tono monumentale del complesso, creano spazi



3

insolitamente proporzionati. L'anima funzionalista di Piacentini si rivela negli interni: lo studio delle luci (affidato a Pietro Chiesa), i serramenti, i marmi compongono una grande ambientazione astratta. Coerentemente a questa, Piacentini rivela insospettate qualità di «designer» nella maniglia per le porte degli uffici operativi: realizzata nell'occasione da Olivari e rimessa in produzione nel 1992, è un piccolo concentrato di ergonomia e di leggerezza formale.

Cinema-teatro Savola, Firenze.
Savola
cinema-theatre,
Florence
(1920-1922).

"An artist and a town builder", according to the recent critical rehabilitation written by Mario Lupano, historian; but also "the demolisher" in the eyes of the urbanist Antonio Cederna; someone "who lived around 1933 and died in 1890", as the art critic Renato Barilli has put it: Marcello Piacentini has always embodied the contradictions of twentieth century Italian architecture. His changing fortune with the critics clearly illustrates this. He has given us some of the most important and recognizable structures, which - for the worse or for the better - have



Via Roma, Torino.
Via Roma, Turin
(1939).

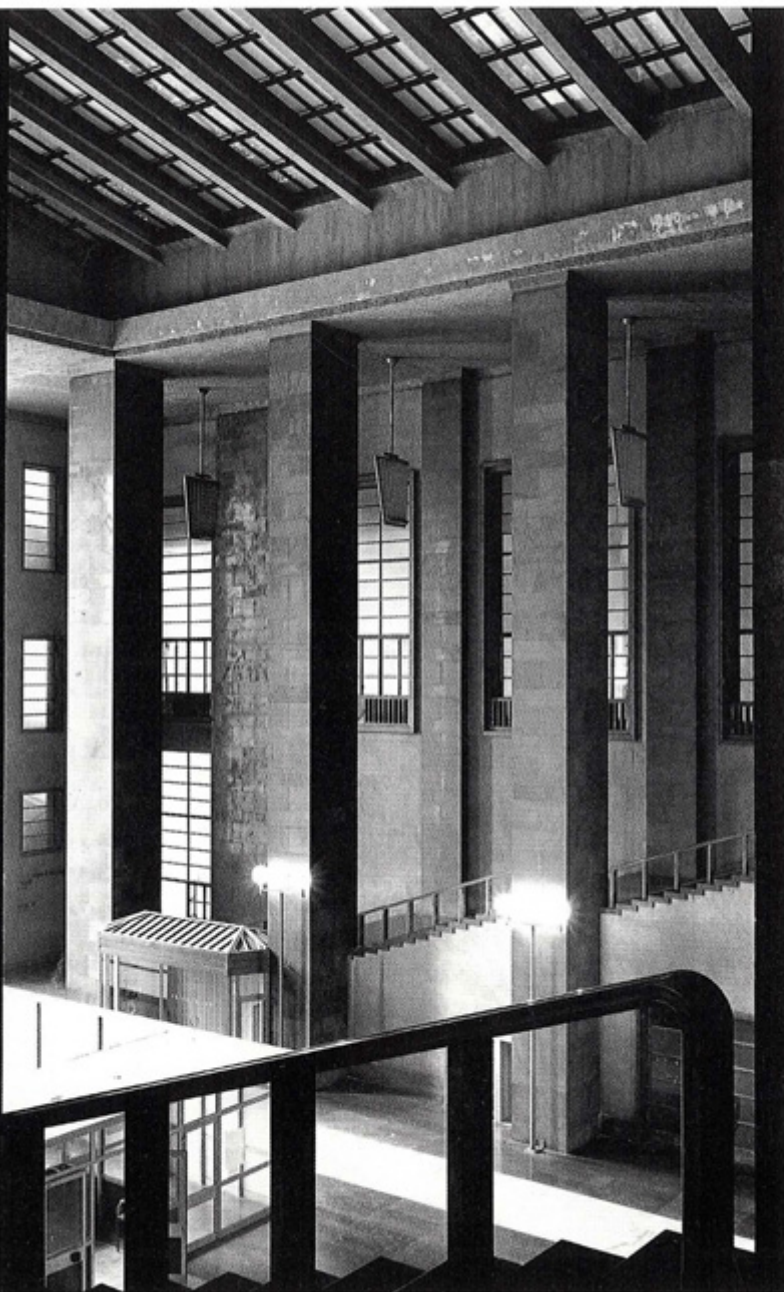
modernized the aspect of many Italian city centres: via della Conciliazione and the University City of Rome, Piazza Dante in Genoa, via Roma in Turin, piazza della Vittoria in Brescia. His constructions are enormous, by no means comparable to anything built by any other architect during this century; his talent as a mediator in the fields of politics, culture and design is as yet unsurpassed. The vicissitudes of his relationship with the Fascist regime, with the architectural avant-gardes and - after the war - with the building industry has filled thousands of pages in almost

all the volumes of history and criticism of modern architecture: it would be impossible to summarize their substance. However, the Milan Palace of Justice is a significant example of the architect's complex personality. Piacentini conceived the building as "the greatest one built by the regime, and one that features the work of Italy's best artists ... to a point of making it a museum of modern art" (Lupano, 1991). And precisely this "subversive" intention behind this building was to cost it a very long quarantine. Almost ten years (from 1931 to 1939) were to pass from the building was started till it was completed; an unusually long period for those years. A considerable part of these years passed while the appropriateness of the decorations that represented nude bodies, in such official premises, were discussed. The heavy grey curtains that covered the frescoes and mosaics made by Funi, Sironi, Cadorin, Carrà and Campigli were not removed until this was ordered (in 1942) by Dino Grandi, Minister of Justice. Despite such political difficulties, the building is (from a critical point of view) one of Piacentini's best realizations. Pillars; covered, reinforced concrete, ample, "absolutely modern" skylights offset the monumental appearance of the structure, creating unusually well-proportioned

Marcello Piacentini

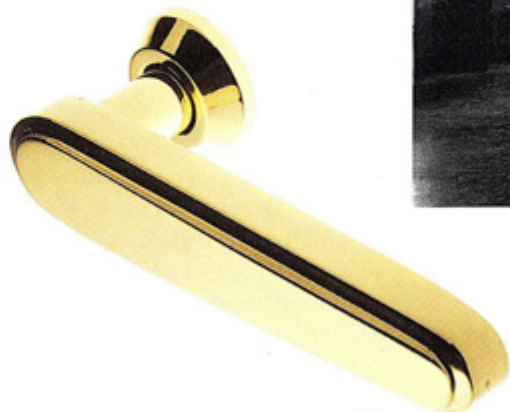


5



**Palazzo di
Giustizia di
Milano: l'ingresso.
Milan Palace of
Justice: the
entrance
(1931-1939).**

spaces. Piacentini's functionalist inclination is revealed in the interiors: the study of the lighting system (developed by Pietro Chiesa), the joinery, the marble contribute to forming a spacious, abstract environment. Coherently with these factors, Piacentini has revealed surprising qualities as a "designer" of the doorhandle for the doors of the administrative offices: custom-made by Olivari and newly manufactured in 1992, they constitute a microcosm of ergonomic qualities and formal lightness.

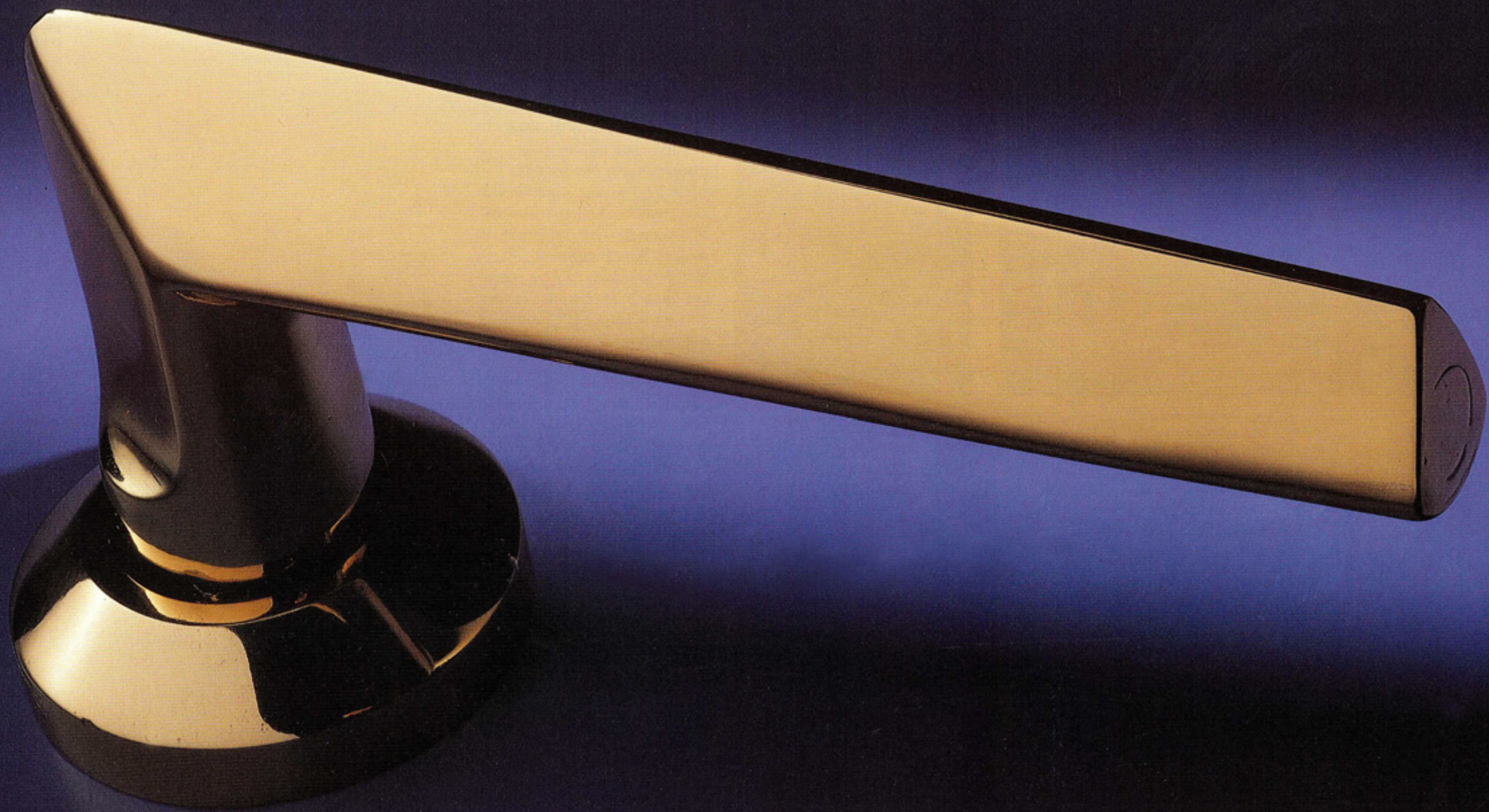


**Maniglia in ottone
per il Palazzo di
Giustizia di
Milano.
Doorhandle in
brass for the
Milan Palace of
Justice (1932).**



**A destra: maniglia
in bronzo per il
Palazzo di
Giustizia di
Milano;
esemplare
originale.**

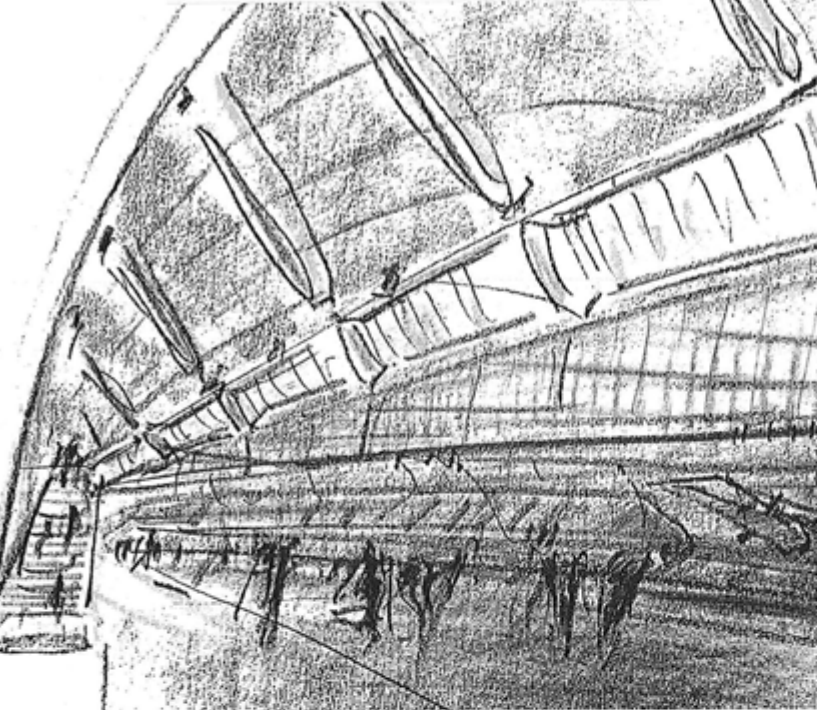
**Right: bronze
doorhandle for
the Milan Palace
of Justice,
original model
(1932, prod.
Olivari).**



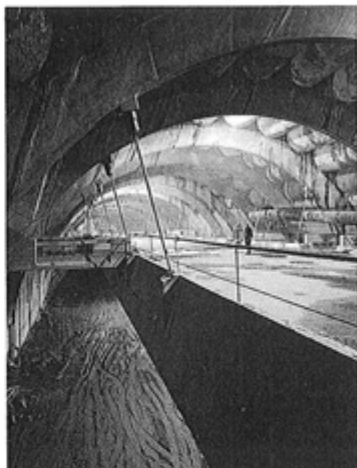


2

**Schizzo per il
passante
ferroviario di
Milano. Sketch for
the Milan railroad
tunnel
(1983-1991).**



**Passante
ferroviario di
Milano: stazione
Venezia. Milan
railroad tunnel:
Venezia station
(1991).**



3

Nel design come nell'architettura Mangiarotti sfugge a qualsiasi tentazione «stilistica»: da una personalissima interpretazione dell'ideologia modernista - fedeltà «libera» al principio funzionale - egli ricava oggetti che pur nelle diverse scale (urbana, domestica, microdomestica) sono altrettanti *unicum*.

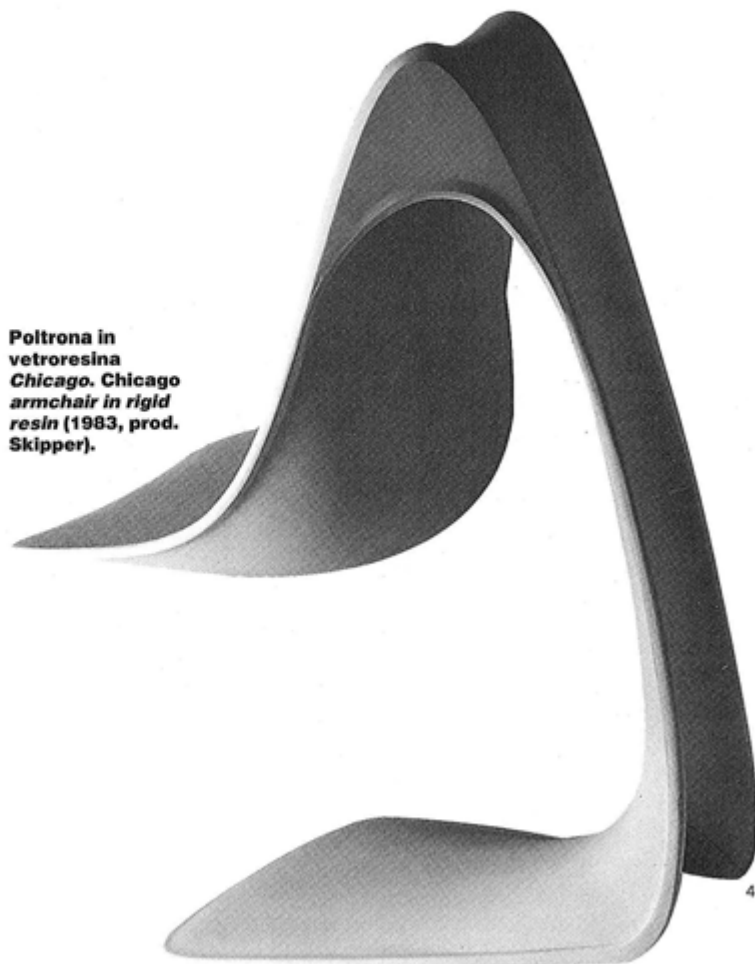
Così i suoi progetti (architetture,

mobili, posate, vasi) sono di volta in volta «geometrici», «tecnologici», «organici» secondo le mille, mutevoli condizioni che vincolano tutti i progetti di qualità. La sua prima maniglia prodotta da Olivari (*Como*, 1947) è caratteristica però di un filone preponderante nel suo lavoro, specialmente in riferimento ai prodotti per la serie: quello legato a un'interpretazione strettamente antropomorfa o «naturalistica» del progetto. Con la *Como* Mangiarotti mette infatti a punto una forma molto ergonomica, in cui tutte le curve e le misure sono commisurate alla mano che apre la porta: i riferimenti sono Gaudí, ma anche Guimard, che ricava una maniglia in ceramica dal calco interno della mano chiusa. Nella produzione Olivari questa maniglia inizia il filone «organico» su cui si eserciteranno anche Nizzoli, BBPR e Albini.

A distanza di più di quarant'anni, su sollecitazione dei fratelli Olivari, Mangiarotti ripensa integralmente l'idea della maniglia: constatata la frequenza con cui ci si avvicina alle porte in una posizione diagonale, propone una soluzione adeguata: la maniglia si presenta in pianta in posizione angolare, la presa è facilitata da una leggera impronta.

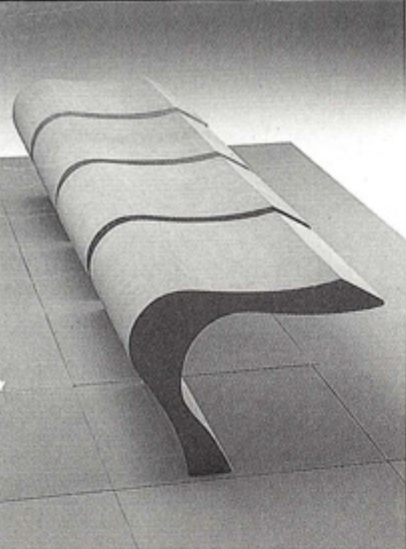
Come sempre Mangiarotti riesce a riunire l'intuizione progettuale di stampo funzionale e una libera risoluzione formale.

**Poltrona in
vetroresina
Chicago. Chicago
armchair in rigid
resin (1983, prod.
Skipper).**



4

**Seduta per
esterni Clizia.
Clizia chair for
outdoors (1990,
prod. Skipper).**



5

anthropomorphic or "naturalistic" interpretation of the project. In fact, with the Como doorhandle Mangiarotti has created a truly ergonomic form, whose curves and measures are all suited to the hand opening the door: reminiscent of Gaudi's work, but also of Guimard's; the latter of whom created a doorhandle in ceramics

Mangiarotti eludes any "stylistic" temptation with respect to both design and architecture: from a very personal interpretation of the modernist ideology - "liberal" fidelity at the origin of the functional - he designs objects that, regardless of their different scales (urbanistic, domestic, microdomestic) are nevertheless unique pieces. Consequently, his products (architecture, furniture, cutlery, vases) can be "geometric", "technologic", "organic", according to the thousands of changing conditions that influence all high quality projects. The first doorhandle designed by him and manufactured by Olivari (Como, 1947) is, however, part of a genre that prevails in his work, especially as far as mass produced objects are concerned: that which is closely related to a strictly



6

Ciotola in vetro.
Glass bowl (1991,
prod. De Majo).

with the internal cast of a clenched fist. This handle was the first of a series of "organic" pieces, to which also Nizzoli, BBPR and Albini were to contribute. More than forty years later Mangiarotti has, on the request of the Olivari brothers, entirely re-conceived the idea of the doorhandle. Having observed how



8

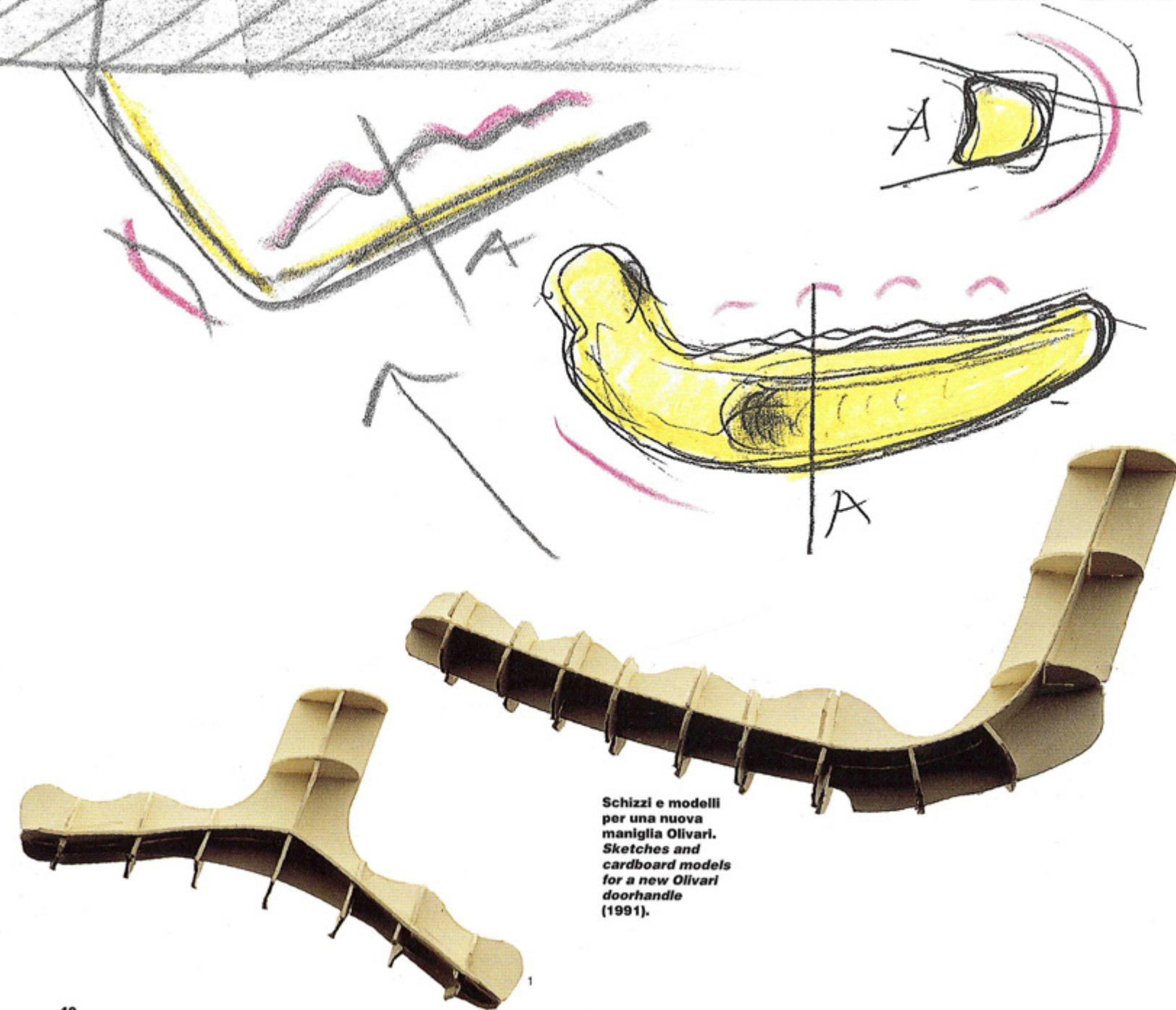
Calici e bottiglie
Bibulo. Bibulo
goblets and
bottles
(1987-1991, prod.
Colle Cristallerie).

Posate della serie
Ergonomica.
Cutlery from the
Ergonomica
series (1990,
prod. Mepra).

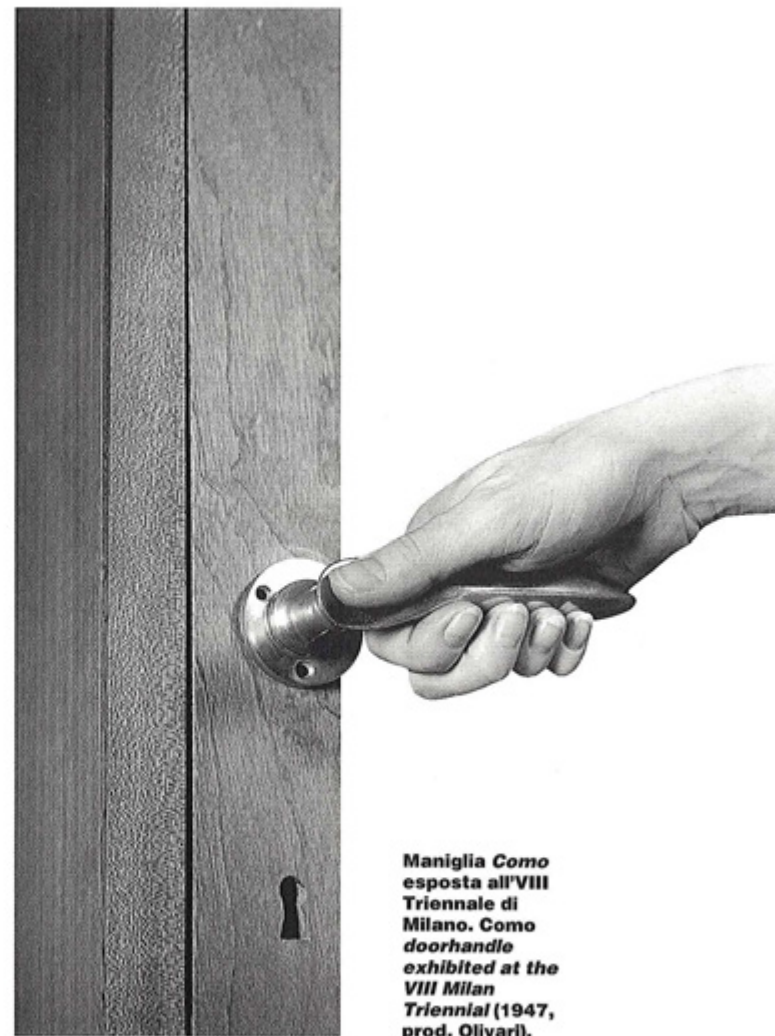


7

frequently a person approaches a door in a diagonal position, he has developed a suitable solution: the plan of the doorhandle presents an angular layout, and a light impression facilitates the grasp. Mangiarotti has again succeeded in uniting a functional kind of designer's intuition with a free formal solution.

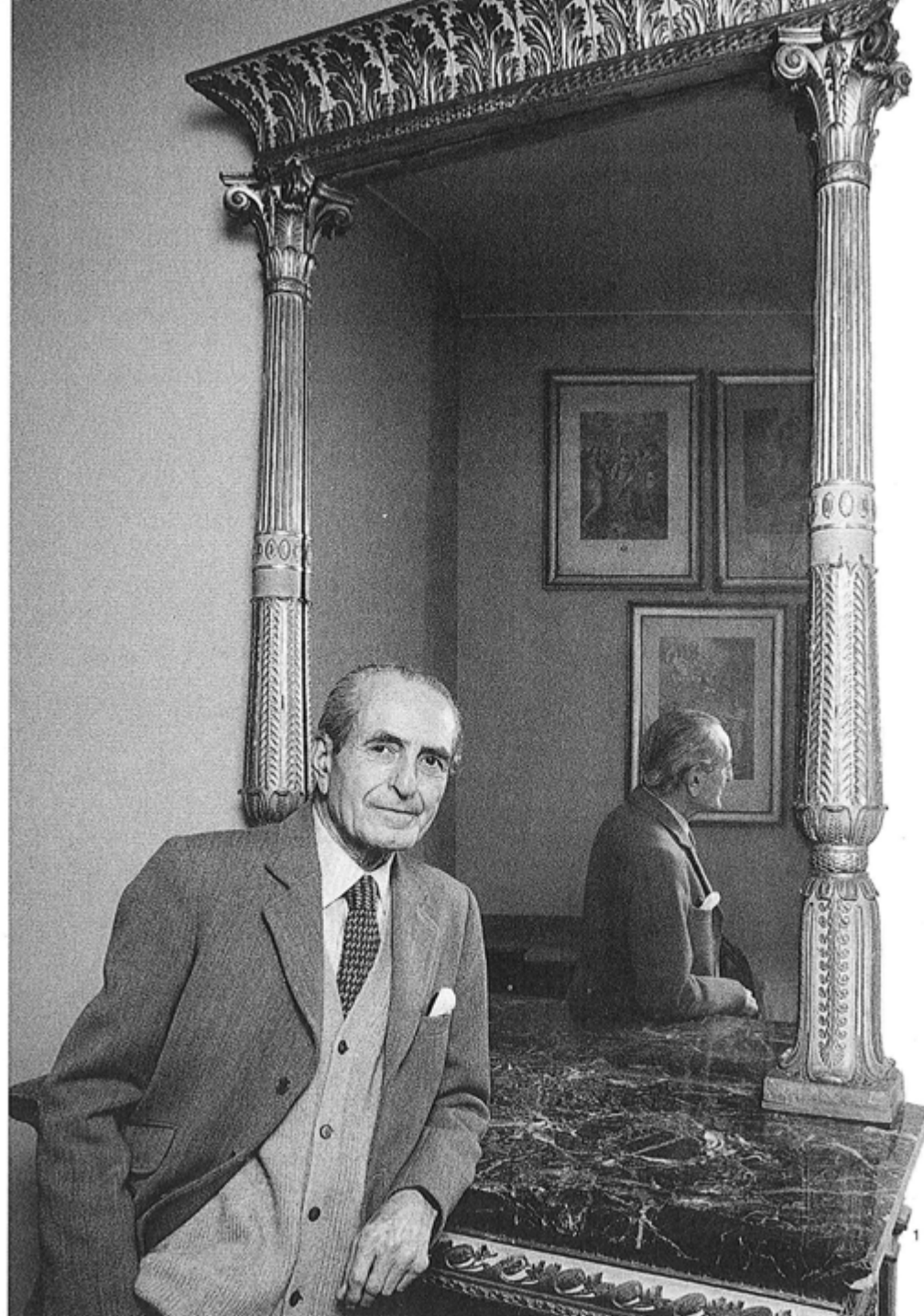


Schizzi e modelli
per una nuova
maniglia Olivari.
*Sketches and
cardboard models
for a new Olivari
doorhandle
(1991).*



Maniglia Como
esposta all'VIII
Triennale di
Milano. Como
doorhandle
exhibited at the
VIII Milan
Triennial (1947,
prod. Olivari).

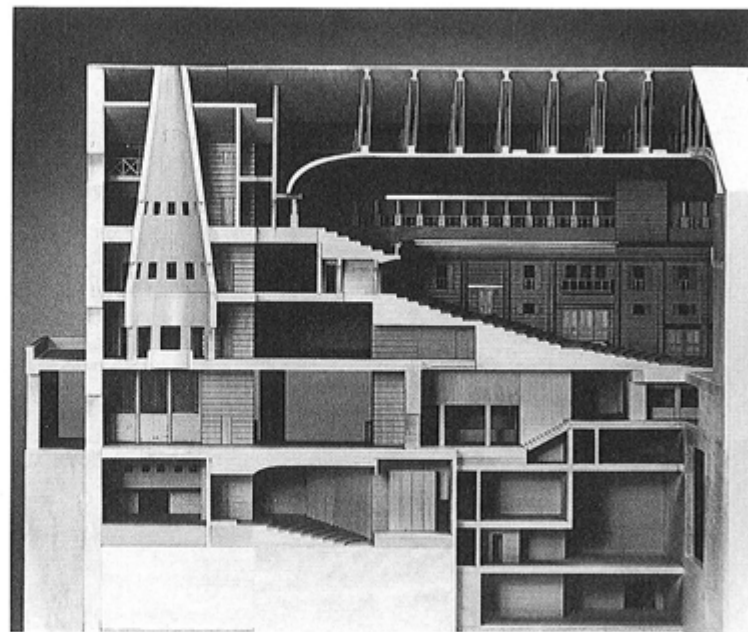




Ignazio Gardella

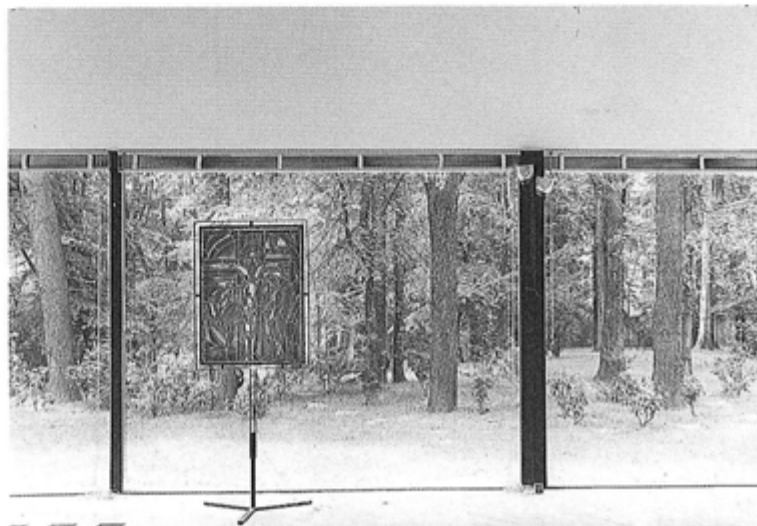
Già nel 1935, con il primo suo progetto «pubblico» (una torre per piazza del Duomo a Milano), Gardella ottiene un riconoscimento generalizzato delle sue capacità di architetto moderno; il successivo Dispensario antitubercolare di Alessandria (1937) è considerato una delle opere più pure del razionalismo italiano. Con esso Gardella contemporaneamente dà però anche l'addio all'ortodossia modernista; nel secondo dopoguerra, con il restauro dei Bagni termali di Ischia (1950) compie uno spettacolare gesto di «contestazione», antepo- nendo a un corpo assai geometrizzato un colonnato neoclassico, vero e proprio *trompe l'oeil* tridimensionale. La sua «anarchia» rispetto ai canoni del Movimento Moderno lo pone al centro dell'attenzione, più o meno benevola, della critica, spesso sconcertata dall'imprevedibilità delle sue opere. Collabora con la rivista «Casabella» sotto la direzione populista di Rogers, ma lavora quasi esclusivamente per l'alta borghesia: sua la Villa

Il teatro Carlo Felice, Genova.
The Carlo Felice theatre, Genoa (1991).





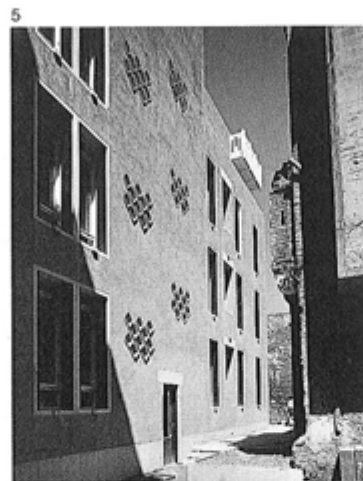
**Il Padiglione
d'Arte
contemporanea,
Milano. The
Pavilion of
Contemporary
Art, Milan (1953).**



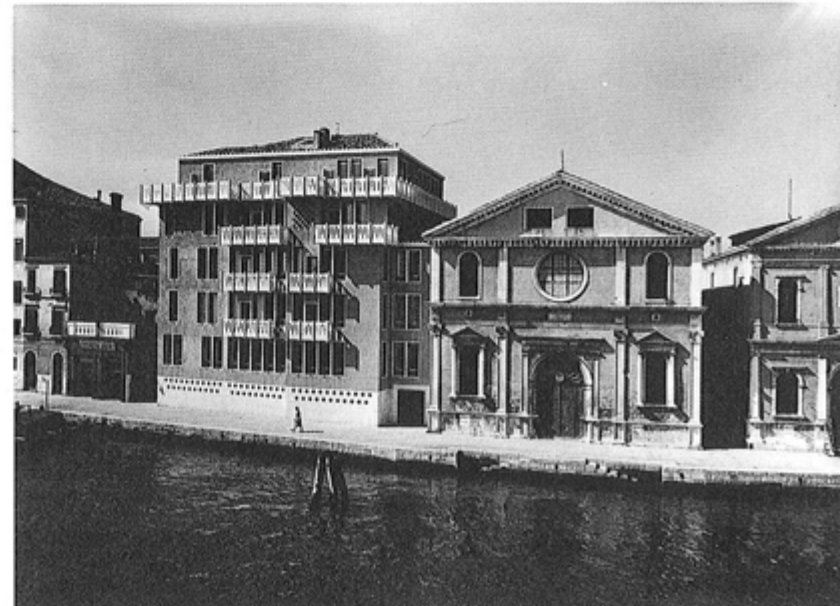
Borletti (1945), sua molta parte della raffinatissima produzione di oggetti Azucena (lampada da terra a prisma, 1956). Come ha brillantemente enunciato Alessandro Mendini «incontrastato purista [...] il suo innato intuito compositivo lo collega per via diretta non solo con il razionalismo, ma anche con la stilematica nobile e scarna dei vecchi palazzi lombardi o delle case veneziane».

Proprio a Venezia (Casa alle Zattere, 1957) e a Milano (Casa in via Marchiondi, 1951) Gardella dà infatti alcune delle sue migliori prove di architetto. La Casa alle Zattere viene definita da Giulio Carlo Argan «la Ca' d'Oro dell'architettura moderna [...] un capolavoro di virtuosismo stilistico» (Portoghesi, 1968). Il compostissimo esercizio progettuale di via Marchiondi è anche l'occasione per misurarsi con una piccola-grande operazione di design: il tema della maniglia, che viene risolto da Gardella con un raffinato ridisegno del cilindro curvato della tradizione modernista. Dalla collaborazione con Olivari, specifica per questa realizzazione (secondo l'impostazione aziendale di «marketing personalizzato», caratteristica di questi anni) nasce un nuovo archetipo di oggetto: quella maniglia che ancora oggi Olivari produce con il nome *Garda*.

**Casa alle Zattere,
Venezia.
Zattere House,
Venice (1957).**



Gardella gained, as early as in 1935, widespread recognition of his abilities as a modern architect with his first "published" project (a tower destined for the Milan cathedral square). His subsequent project, the Anti-tubercular Dispensary of Alessandria (1937) is considered one of the purest examples of Italian rationalism. However, with this work Gardella also abandoned modernist orthodoxy. In the years following the second world war, with the restoration of the Ischia Spa (1950) he performed a spectacular gesture of "confutation", by placing a neoclassic colonnade before a very geometric structure; a true three-dimensional trompe l'oeil. His "anarchic" attitude towards the canons of the Modern Movement was to make him the







Interno dell'abitazione di Gardella nella casa di via Marchiondi a Milano. Sulla porta in fondo, la maniglia Garda. Interior of Gardella's apartment in the building in via Marchiondi in Milan. The Garda doorhandle can be seen on the door in the background.

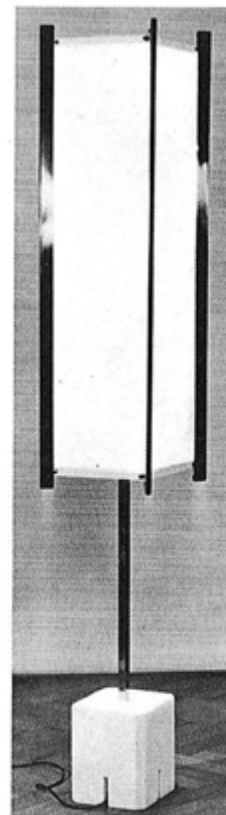
Maniglia Garda. Garda doorhandle (1951, prod. Olivari).

centre of attention, more or less well-disposed, of the critics, who were often perplexed by the unpredictable character of his works. During the Populist-oriented editorship of Rogers he wrote for the "Casabella" magazine; however, his professional activity was almost exclusively aimed at the upper middle class: the author of Villa Borletti (1945), as well as many items in the highly refined Azucena range of objects (prism-formed standard-lamp, 1956). As Alessandro Mendini, with great insight, has put it "an unchallenged purist ... his innate compositive intuition not only

closely links him with rationalism, but also with the noble and austere stylistic elements of the ancient Lombard or Venetian buildings".

In fact, it is precisely in Venice (House on the Zattere, 1957) and in Milan (building in Via Marchiondi, 1951) that Gardella has best shown his abilities as an architect. Giulio Carlo Argan has defined the House on the Zattere "The Ca' d'Oro of modern architecture ... a masterpiece of stylistic virtuosity" (Portoghesi, 1968). The extremely smooth design feat of the building in Via Marchiondi also presented an opportunity to measure swords

Lampada Prisma. Prisma lamp (1956, prod. Azucena).



2

with an operation of design on both a small and a large scale: the theme of the doorhandle, interpreted by Gardella in a refined re-design of the curved cylinder typical of the modernist tradition. The fruit of this collaboration, (at the time part of the "custom-made marketing" characteristic of the period) was a new kind of object: the doorhandle, still manufactured by Olivari, called Garda.

Poltrona Digamma. Digamma armchair (1957, prod. Gavina).



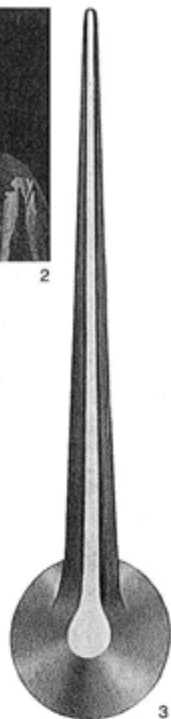
3



2

Gio Ponti

Maniglia Cono.
Cono doorhandle
(1954, prod.
Olivari).



3

Grattacielo Pirelli,
Milano.
The Pirelli
skyscraper, Milan
(1956, con/with A.
Fornaroli, A.
Rosselli).

1

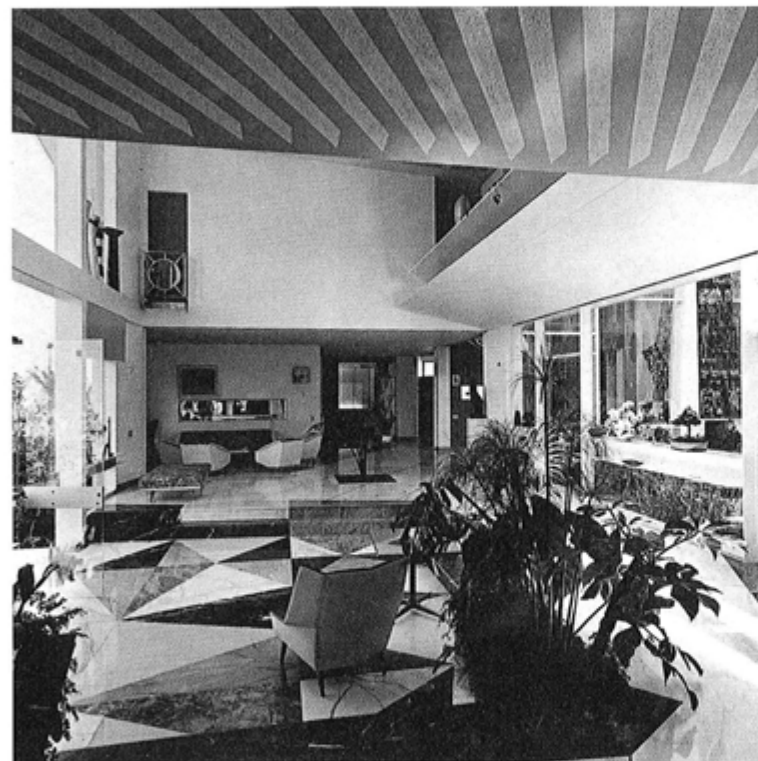
Per Ponti la maniglia è un oggetto di lunga frequentazione: legato indissolubilmente a un modo classico di progettare, non può non cogliere - ogni volta che si presenti - l'occasione per ridisegnare tutti i particolari di un arredo o di un'architettura. Troppo forte è la sua frenetica pulsione a rinnovare il mondo degli oggetti, con quell'impostazione da futurista borghese che ne fa uno dei primi designer italiani *ante litteram*. Già nel 1936, per il primo palazzo uffici Montecatini a Milano, Ponti disegna «tutto»: architettura, impianti, mobili, sanitari e - naturalmente - maniglie: quelle che poi, su realizzazione Olivari, diventeranno le E42.

La *Cono* nasce da un'occasione ancora più specifica: la villa Planchart a Caracas (1954), uno degli esempi più fantasmagorici di esplosione decorativa di Ponti, innestata però su una pianta estremamente ricca e articolata. In questa ricchezza la *Cono* quasi sparisce, volutamente, secondo quell'idea di trasparenza cui Ponti attribuiva tanta importanza. Anche la *Anello* e la *Lama*, in modi diversi, fanno riferimento a questa idea. «L'architettura è un cristallo» e gli oggetti necessari al suo uso si mimetizzano, si assottigliano, si svuotano: come i manici delle posate (1955) o le facciate degli edifici degli anni Sessanta (Cappella dell'Ospedale San Carlo Borromeo a Milano,

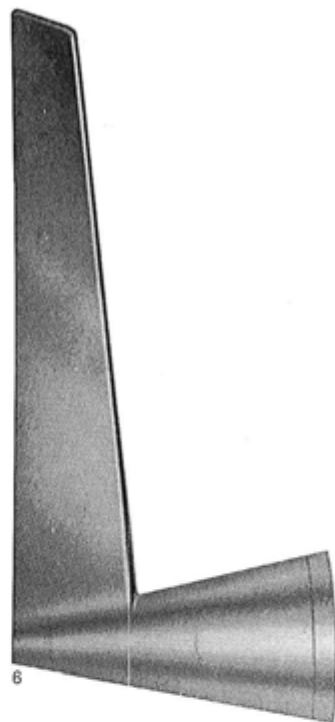


4

**Villa Planchart,
Caracas (1954).**



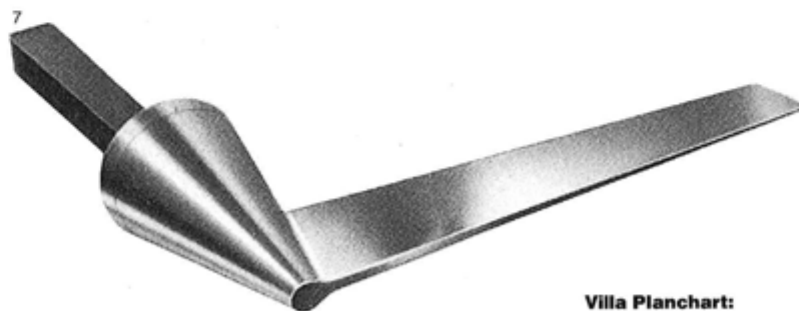
5



6

1965; Art Museum di Denver, 1966).
Per Olivari, Ponti minimalizza le sue capacità di grandissimo prestigiatore delle forme: la *Lama* è quanto di più leggero figura ancora oggi nel catalogo dell'azienda. Per molti anni, in tanti edifici Ponti continuerà a usare questa maniglia, alternativamente alla *Cono* e alla *Anello*: alla sua scomparsa, la sola *Lama* resta in produzione. Segno indimenticabile di un trascorso *âge d'or* del design italiano.

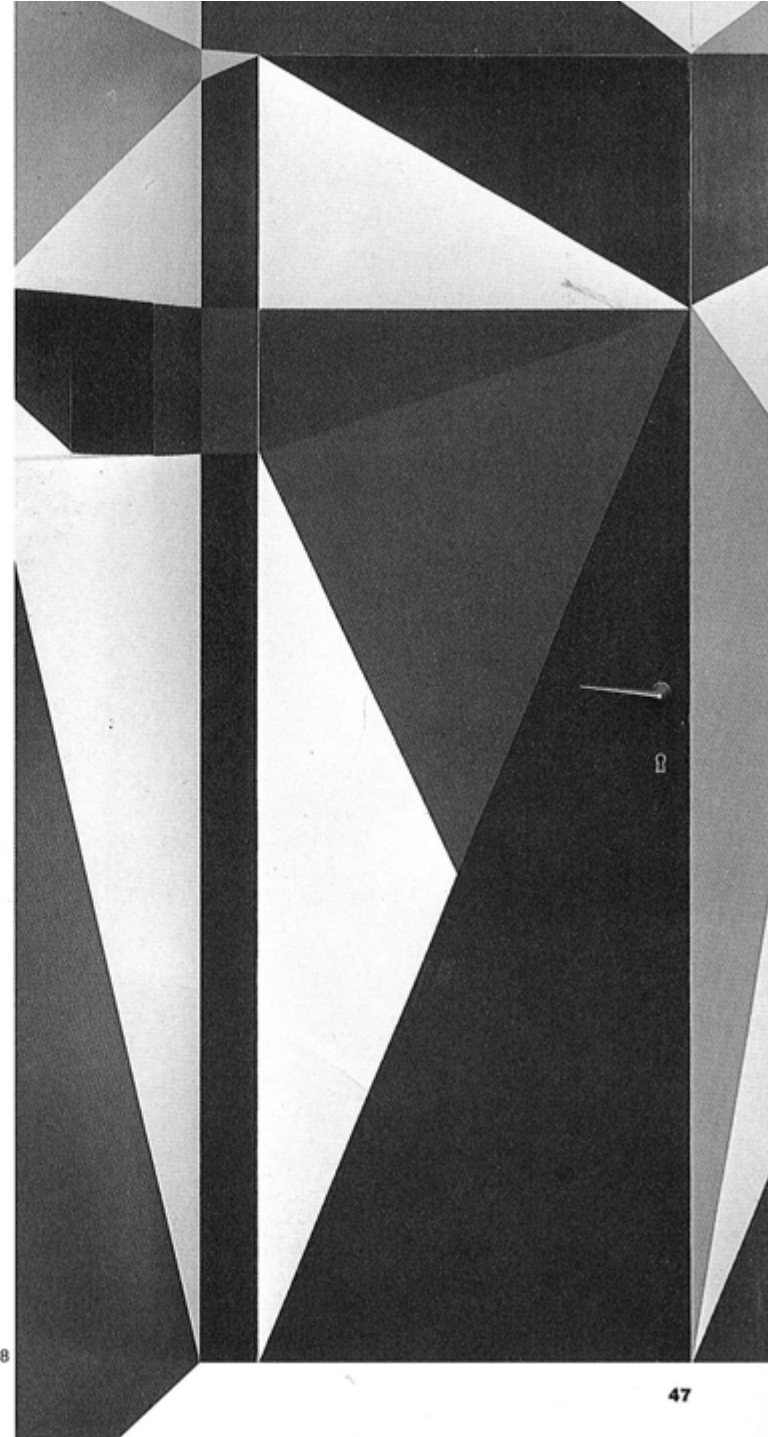
**Maniglia Cono.
Cono doorhandle
(1954, prod.
Olivari).**

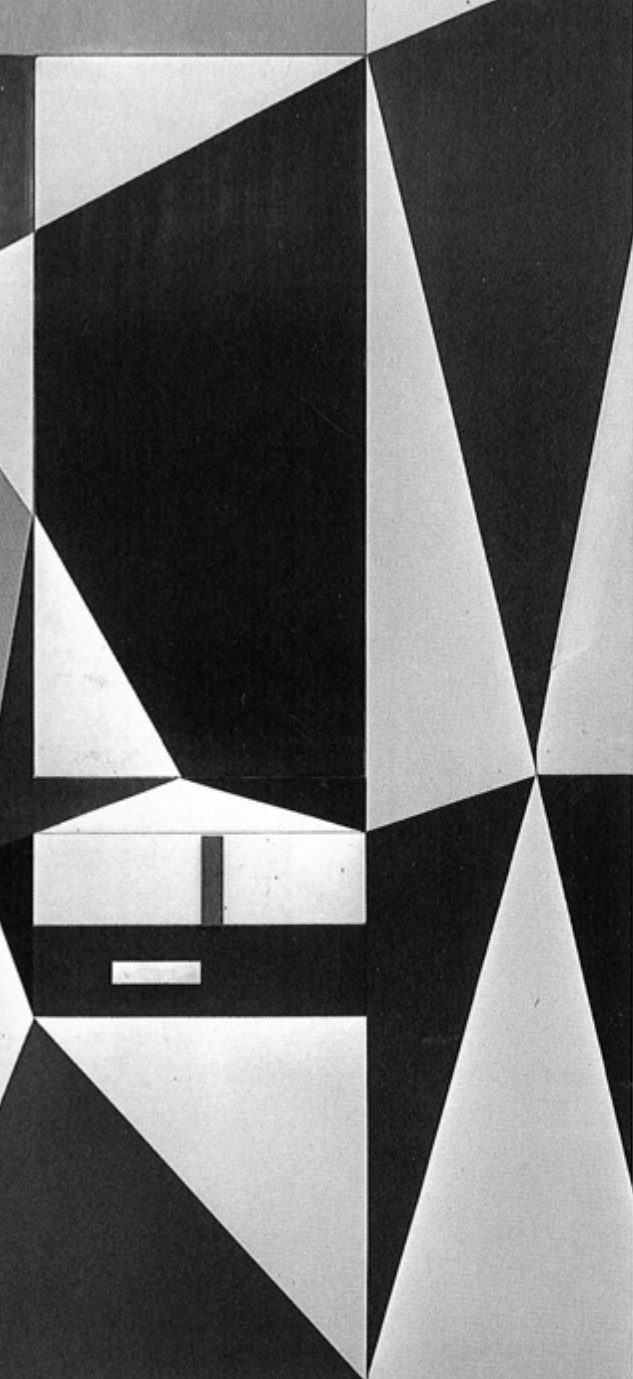


7

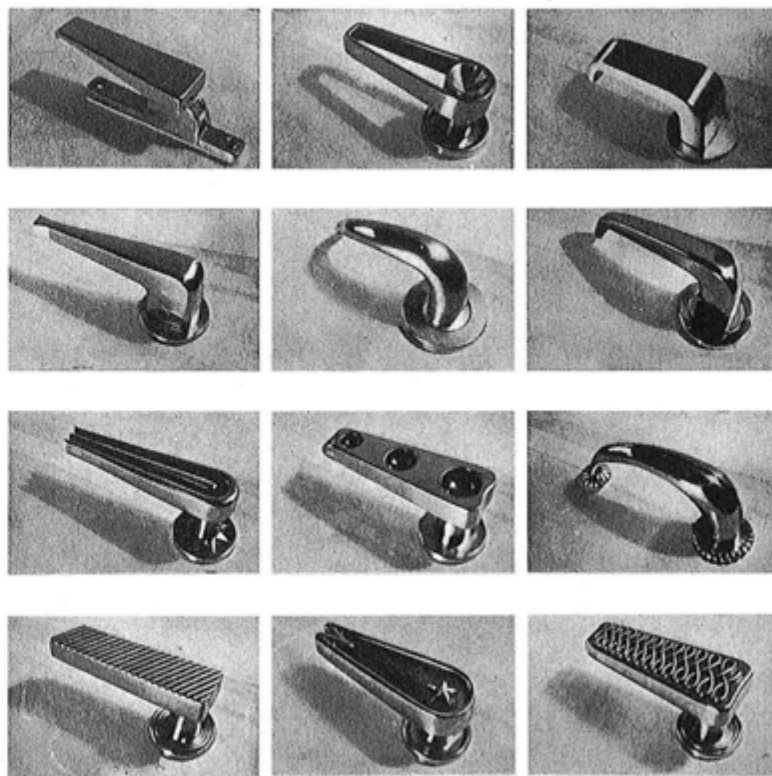
**Villa Planchart:
una porta con la
maniglia Cono.
Villa Planchart: a
door with the
Cono doorhandle.**

8





Pannello
decorativo nella
Villa Planchart.
Decorative panel
in the Villa
Planchart.



Maniglie (anni
Cinquanta).
Doorhandles
(1950's).

2

DUE TENDENZE

PER PRENERS
COL PALMO

PER PRENERS
COL POLLICE



FORME
INDIPENDENTI

3

LA MANIGLIA SI
ADATTA ALLA MANO:
SIMBOLOGIA FUNZIONALE



LA MANO SI ADATTA
ALLA MANIGLIA NATU-
RALMENTE

SIMBOLOGIA CLASSICA



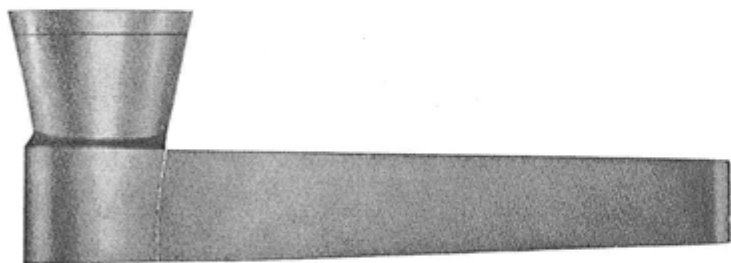
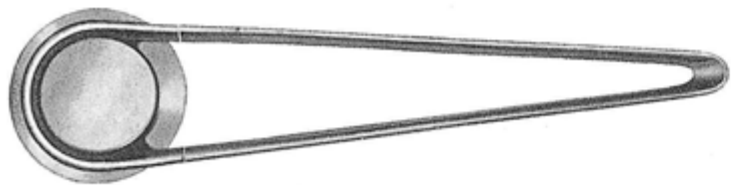
RICERCA DI
FORME LINEARI
COORDINATE



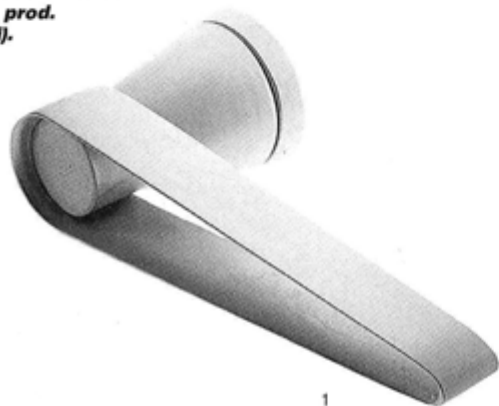
Schizzo
esplicativo per
Olivari.
Explanatory
sketch for Olivari
(1953).

Maniglia Lama.
Lama doorhandle
(1954, prod.
Olivari).

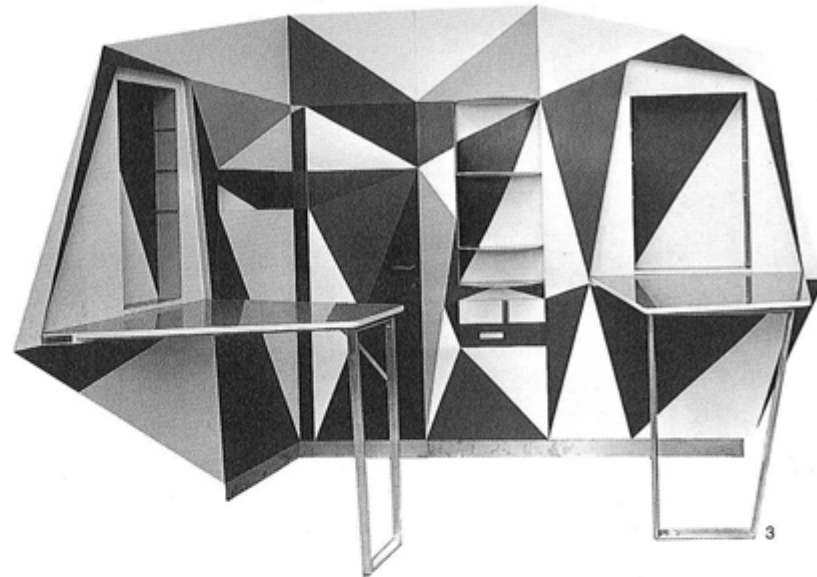
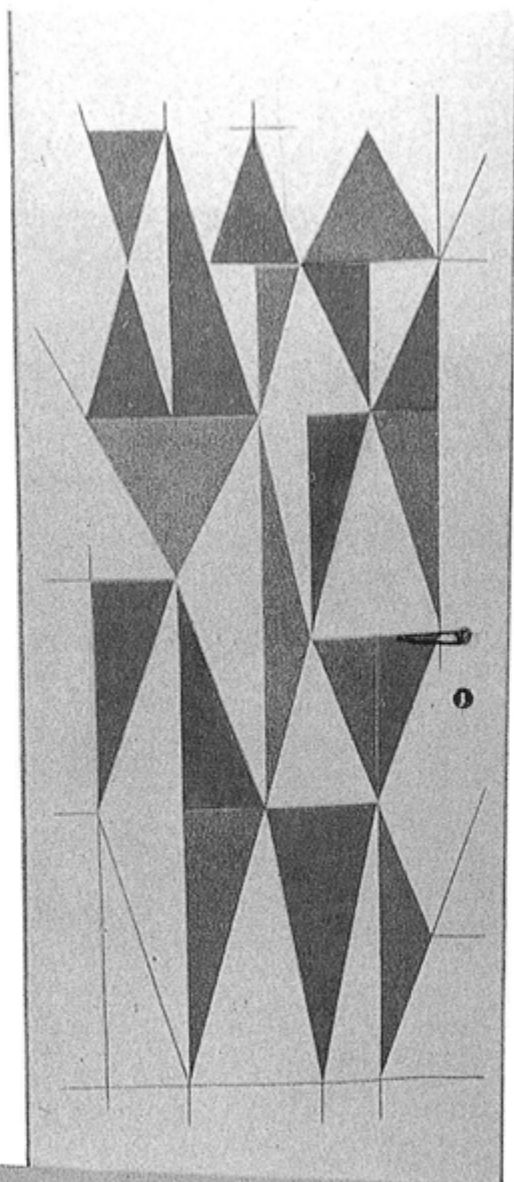




Maniglia Anello.
Anello doorhandle
(1954, prod.
Olivari).



1



**Parete attrezzata
nella Villa
Planchart.**
Equipped wall in
the Villa
Planchart (1954).

**Pannello
decorativo per
porta (anni
Cinquanta).**
Decorative panel
for a door
(1950's).

The doorhandle has long been a familiar object for Ponti: inseparably related to a classic design method, he could not abstain from seizing the opportunity - whenever it arose - to re-design every detail of an interior or architecture. His frantic drive to renew the world of the object was too strong; his bourgeois-futuristic approach was to make him one of the first trailblazers of Italian design. As early as in 1936, when projecting the first Montecatini office building, Ponti designed "everything": architecture, installations, furniture, bathroom appliances and - naturally - doorhandles: the latter, manufactured by Olivari, became

the E42.

The Cono was the result of an even more specific occasion: the designing of the Villa Planchart at Caracas (1954), one of Ponti's most phantasmagoric examples of a decorative explosion, its being part of an extremely rich and varied layout notwithstanding. In this richness the Cono almost disappears, intentionally, according to the concept of transparency held in so high regard by Ponti.

Also the Anello and Lama models represent this concept in different ways. "Architecture is a crystal": the objects required for its use are camouflaged; they taper, and become empty: as the handles of the cutlery (1955) or the facades of the buildings designed in the sixties (the Chapel of the San Carlo Borromeo hospital of Milan, 1965; Art Museum of Denver, 1966).

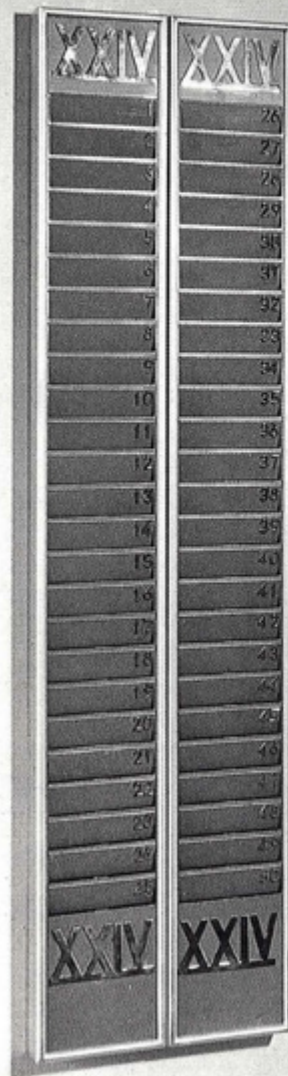
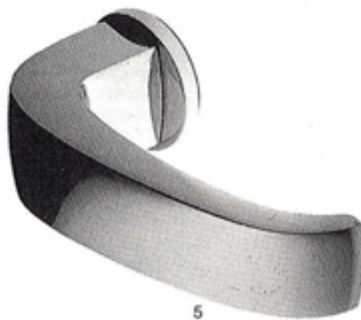
In Ponti's designs for Olivari he has camouflaged his ability as an able magician of the form: the Lama is one of the most ethereal forms featured in the company's catalogues. Ponti continued utilizing this doorhandle in many buildings over the years, alternately with Cono and Anello: only the Lama model was to remain in production after the death of the designer. An unforgettable memento of a bygone golden age of Italian design.

**Posate in acciaio.
Steel cutlery
(1955).**



**Uffici per il primo
palazzo
Montecatini,
Milano. Offices for
the first
Montecatini
building, Milan
(1936).**

**Maniglia per l'E42
(anni Trenta).
Doorhandles for
the E42 (1930's),
prod. Olivari.**





Marcello Nizzoli

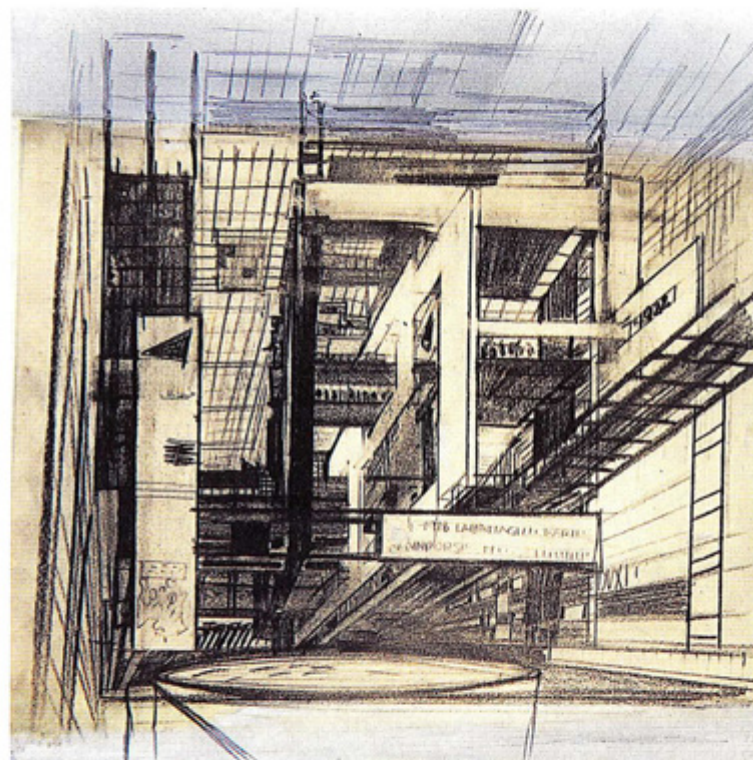
Nizzoli (ovvero il disegno industriale italiano degli anni Cinquanta) già nel 1946, con la *Lexikon 80*, rivoluziona il linguaggio formale delle «macchine». Grazie allo stampaggio della scocca in pressofusione d'alluminio è possibile ottenere per la macchina da scrivere una forma continua, che apre lo stile «organico» nel design italiano e nel lavoro di Nizzoli.

Questi ha già fornito prima della guerra abbondanti testimonianze della sua bravura di artista/architetto: pittura astratta, pubblicità, allestimenti per la Triennale di Milano (con Persico), i due negozi Parker. Ma è con Olivetti che egli dà allo sviluppo del disegno industriale un contributo decisivo: nei suoi articoli per la rivista «Stile



**Manifesto per la
Campari. Poster
for Campari.**

**Bozzetto per la
sala dedicata al
1919 alla Mostra
della Rivoluzione
Fascista, Roma,
Palazzo delle
Esposizioni di via
Nazionale. Scene
for the hall
dedicated to the
Exhibition of the
Fascist
Revolution in
1919, Rome,
Exhibition Palace
in via Nazionale
(1932).**

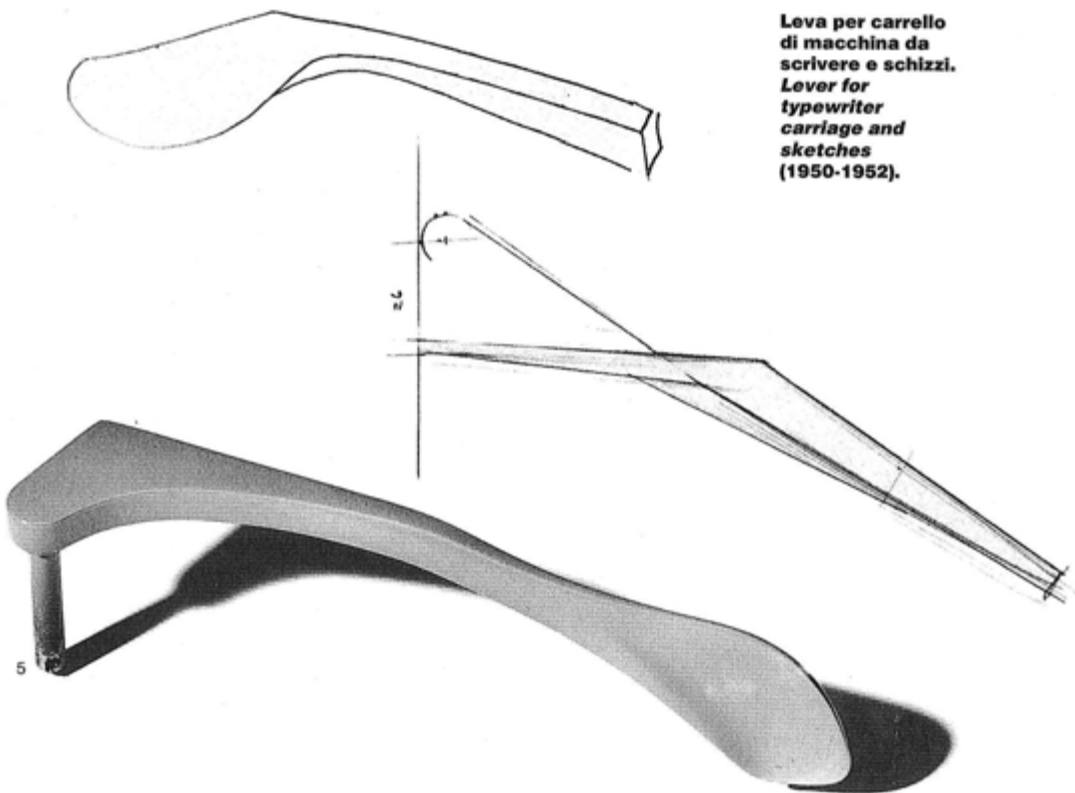




**Manifesto per la
Olivetti Lexikon
80.
Poster for the
Lexikon 80 by
Olivetti (1949).**

4

**Leva per carrello
di macchina da
scrivere e schizzi.
Lever for
typewriter
carriage and
sketches
(1950-1952).**



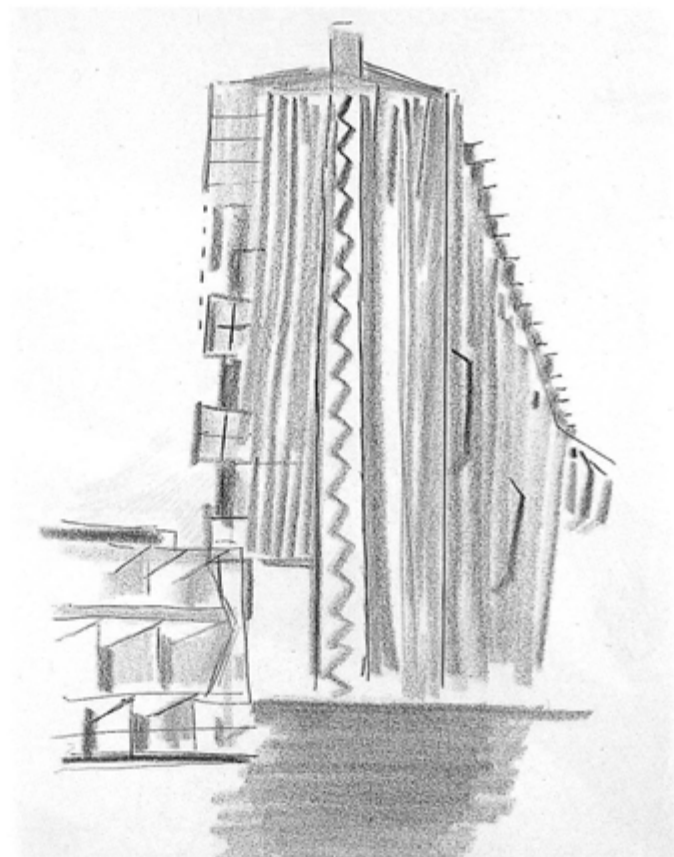
Industria» parla del designer come di un collaboratore che in fabbrica (anche se chiamato a dare forma a un prodotto già risolto sul piano generale) deve poter discutere con i tecnici la possibilità di modificare l'oggetto per migliorarne la forma. Quindi il designer non come «estetista» ma come autentico progettista industriale.

Questa capacità progettuale, affinata in lunghi anni di collaborazione con Olivetti, viene messa a frutto da Nizzoli in tutto il suo lavoro. Così quando nel 1956 gli viene commissionato il progetto per il palazzo uffici ENI (ora SNAM) a San Donato Milanese, egli concepisce l'edificio come una grande torre/macchina, che parla insieme il più puro linguaggio dell'architettura classica e quello moderno dei materiali e delle nuove tecnologie.


Cristallo, alluminio, cemento a vista, decorazioni murali astratte si combinano con l'uso raffinato di rivestimenti in legno degli interni. Nasce così il primo nucleo di uno storico complesso architettonico, che si evolverà negli anni fino al recentissimo Quinto Palazzo Uffici di Gabetti e Isola (inaugurato nel dicembre 1991).

Ritornando al progetto originario di Nizzoli, si ritroveranno i numerosi modelli al vero da cui nasce la definitiva maniglia *SNAM*, già all'epoca realizzata da Olivari e da allora ininterrottamente in produzione.

**Schizzo per il
palazzo degli
uffici Olivetti.
Sketch for the
Olivetti office
building
(1961-1962).**



6



**Modello per
accendino
Ronson.
Model for Ronson
lighter (1954).**

**Maniglie.
Doorhandles
(1954).**

2

Nizzoli (or in other words, Italian industrial design of the 1950's) revolutionized the formal language of the "machine", with the Lexikon 80 model, already in 1946. With the introduction of die-casted aluminium bodies it became possible to produce a typewriter with a continuous form; this made an "organic" style, in Italian design and in Nizzoli's work, feasible.

Already before the war he gave abundant proof of his ability as an artist and an architect: in abstract paintings, advertising designs, interior decoration for the Milan Triennial (in collaboration with Persico), and the two Parker shops. But it was with Olivetti that he was to make a decisive contribution to the development of industrial design: in his articles for the magazine "Stile Industria" he describes the designer who must, in his collaboration with the factory, be able to discuss the possibilities of modifying the object in order to improve its form (even if asked to give form to a product that has already been, in general lines, resolved). The designer, therefore, not as a "beautician" but as a true industrial designer.

Nizzoli applied this ability to design, refined in several years' collaboration with Olivetti, to all his work. When he received the commission for the ENI office building (now SNAM) at San

Donato Milanese, he therefore conceived the building as a great tower/machine. Along with the purest language of classic architecture, this structure is characterized by the modern one of new materials and technology. Glass, aluminium, bare concrete, abstract mural decorations blend with the refined use of wood panelling in the interiors. The first nucleus of a historical architectural complex, to be developed over the years until the recent construction of Gabetti and Isola's Fifth Office Building (inaugurated in December 1991), was thus created.

Returning to Nizzoli's original project, we find a great number of models that preceded the definitive SNAM doorhandle, which was already at that time made by Olivari and which has remained, incessantly, in production since then.

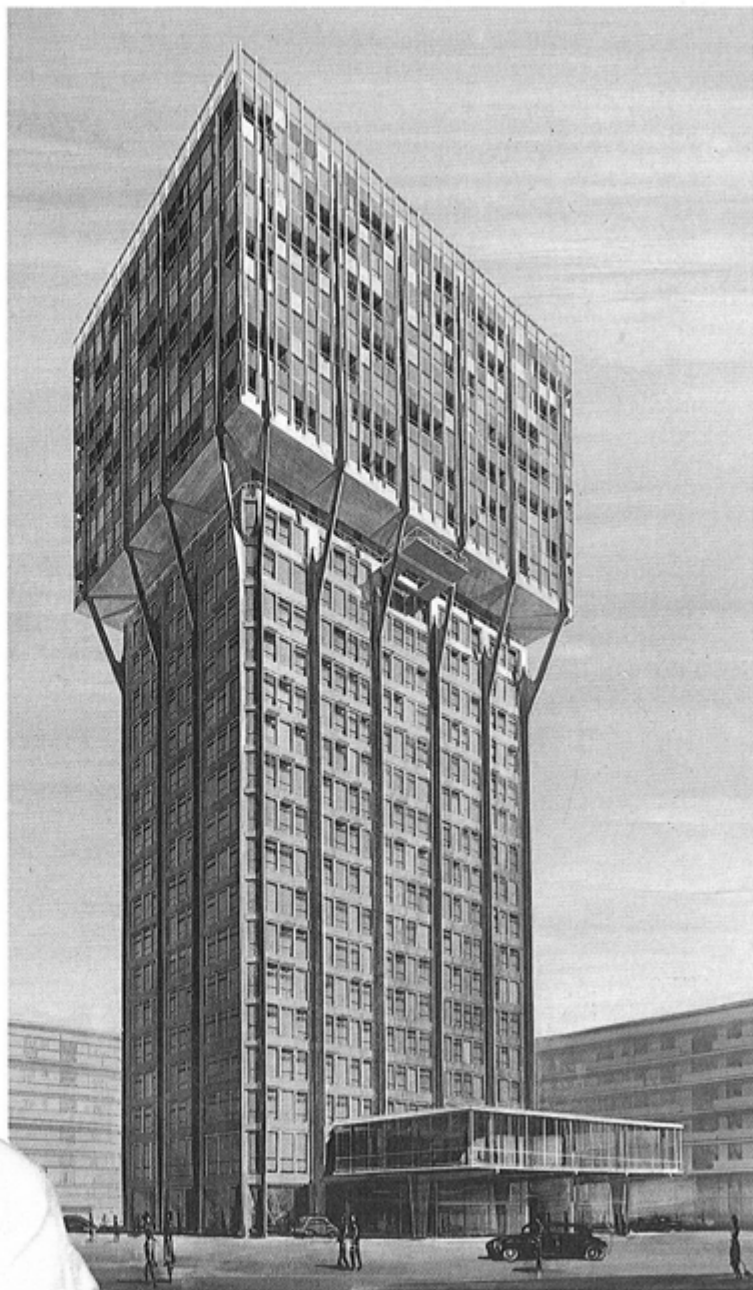
**Maniglia SNAM.
SNAM doorhandle
(1956, prod.
Olivari).**

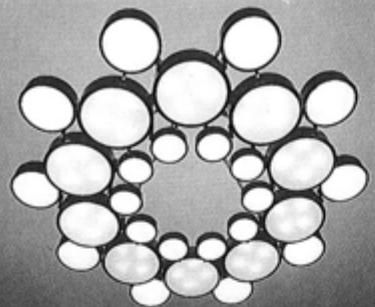


BBPR

Torre Velasca,
Milano. *The
Velasca tower,
Milan (1956-1958).*

2

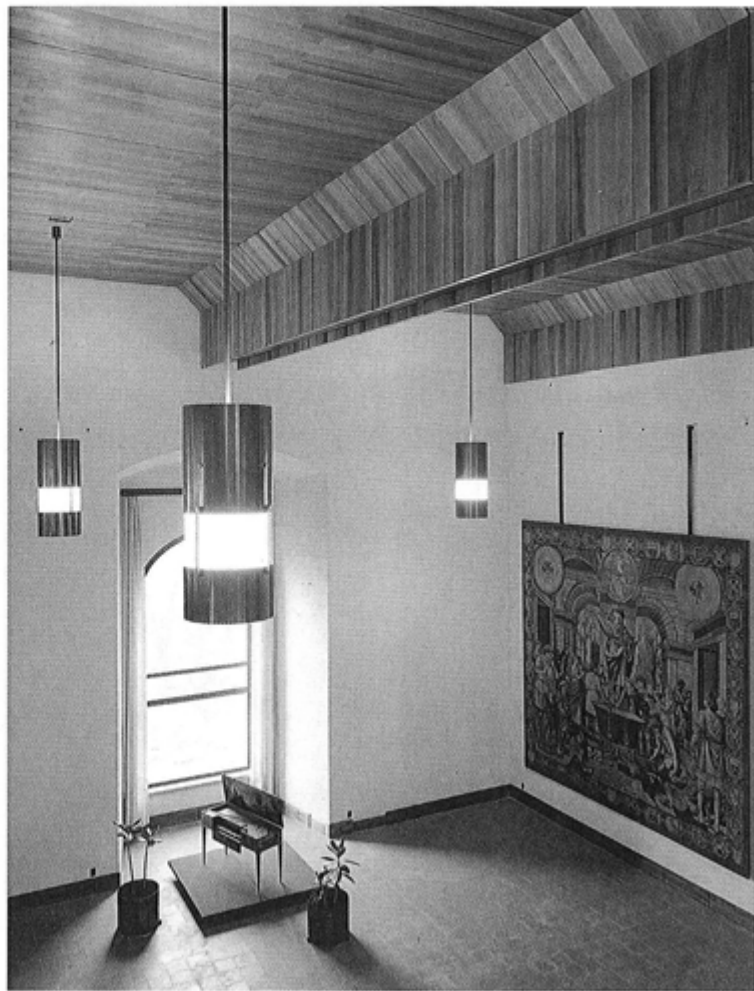




**Lampada per il
Castello
Sforzesco,
Milano.
Lamp for the
Castello
Sforzesco, Milan
(1963, prod.
Arteluce).**

«Design come unione di utilità e bellezza [...] il concetto di funzione come sintesi tra progettazione razionale e tecnica di attuazione, tra invenzione e preesistenza ambientale [...] architettura come esperienza vissuta e come teoria che si verifica soltanto nel cantiere».

Se questi enunciati trasmettono sufficientemente il senso della loro rigorosa impostazione teorica, gli edifici del gruppo Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers che possono essere portati ad esempio concreto non sono molti: la Torre Velasca a Milano (1956-1958) è indubbiamente in questo senso un'eccezione. Essa supera anche i confini di qualsiasi impostazione teorica modernista, diviene un monumento al *boom* della società italiana degli anni Cinquanta, ma anche uno scomodo, eretico testimone di quanto avrebbe potuto esprimere in Italia la cultura architettonica moderna se avesse trovato adeguata committenza, come è avvenuto negli altri paesi europei.

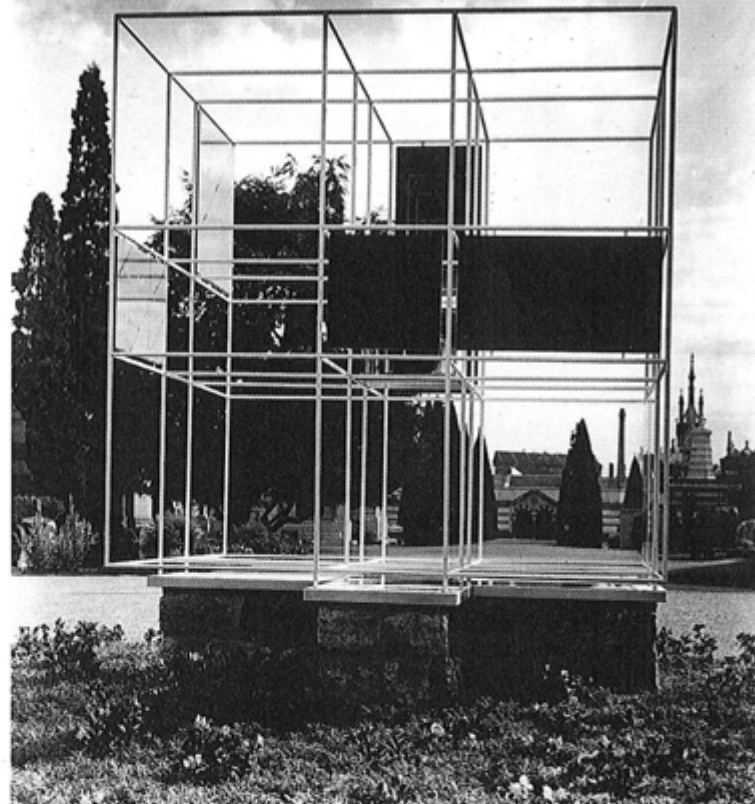


**Sala degli
strumenti
musicali, Castello
Sforzesco,
Milano.
Hall for musical
instruments,
Castello
Sforzesco, Milan
(1956-1968).**

La Torre Velasca resta in effetti un singolare *exploit*, un miracolo ancora inesplicabile (se confrontato alla piattezza, fisica e morale, del paesaggio urbano milanese): torre per uffici e abitazioni, microcosmo cittadino integrato, luogo di sperimentazione culturale e pratica di un'idea progressista - anche in senso politico - del progetto. Tanto più inspiegabile, se si esamina il complesso dell'attività dello studio: i BBPR eccellono soprattutto nella battaglia teorica, condizionando intere generazioni di architetti attraverso l'insegnamento universitario (Belgiojoso, Peressutti, Rogers), la direzione della rivista «Casabella» (Rogers), la pubblicazione di libri e saggi fondamentali. La loro attività di design vero e proprio (a parte l'interior design degli edifici e



**Colonia
elioterapica di
Legnano.
Heliotherapeutic
camp in Legnano
(1936).**



**Monumento
ai caduti
nei campi di
concentramento
in Germania,
Cimitero
monumentale,
Milano.
Monument
dedicated to the
fallen in the
German
concentration
camps,
Monumental
cemetery, Milan
(1945).**



Fotomontaggio con interni della Torre Velasca, Milano.
Photomontage with interiors of the Velasca tower, Milan (1956-1958).

l'allestimento di musei, di cui sono tra i migliori interpreti) è piuttosto ridotta. La loro idea di progetto per la serie si esplica quasi esclusivamente nell'arredo, in particolare mobili da ufficio per Olivetti. La loro serie di scrivanie *Spazio* (1956) è un perfetto connubio tra modernismo e macchinismo «spaziale», in senso futuribile; l'altra serie *Arco* (1960) è un insolito esempio di *knock down furniture* (mobili pieghevoli) per ufficio.

Ancora una volta, il loro ideale di progetto integrato trova la migliore applicazione nella Torre Velasca: le maniglie per porte e finestre (consistente commessa da cui nasce il rapporto con Olivari) sono veri e propri oggetti di design, per quanto liberi e «organici» nella forma. Brillantemente i BBPR smitizzano la rigidità ideologica e formale del modernismo: lo standard non significa necessariamente geometria.

Vista verso la cucina in un appartamento; sulla porta la maniglia Velasca (a destra). View towards the kitchen in an apartment; the Velasca doorhandle (to the right) can be seen on the door (1956, prod. Olivari).



La Torre Velasca in una foto aerea.
The Velasca tower in an aerial photography.

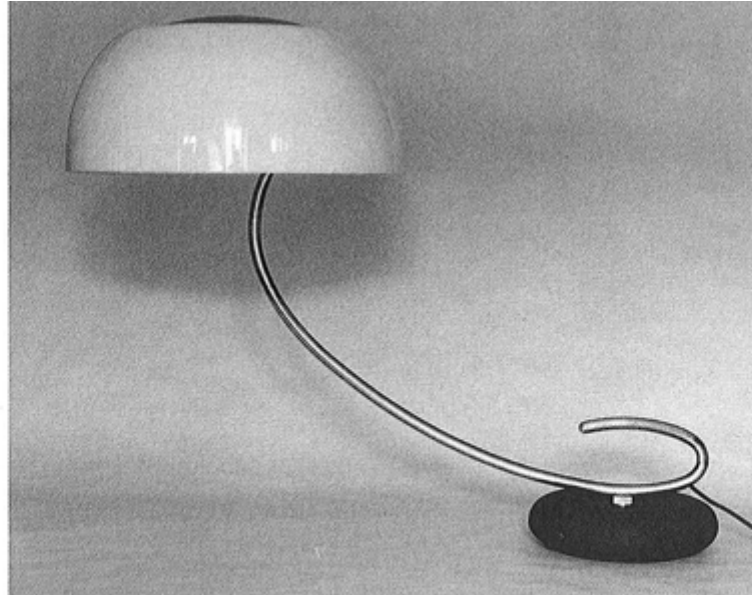




"Design as a union of utility and beauty ... function conceived as a synthesis between rational projection and the technique of execution, between invention and environmental pre-existence ... architecture as an actual experience and as a theory that can only be verified at the building site".

Although these words sufficiently convey the sense of their rigorous theoretical approach, there are not many buildings designed by the group formed by Banfi, Belgiojoso, Peressutti and Rogers that can be presented as concrete examples:

without doubt, the Velasca tower in Milan (1956-1958) is an exception in this sense. This structure also overcomes the boundaries of any modernist theoretic approach, and has become an emblem of the boom of Italian society of the fifties; at the same time it is an embarrassing, heretic example of what modern architectural culture could have expressed if it had been accepted by enough customers, as it was in other European countries. Indeed, the Velasca tower is an unique exploit, an as yet unexplainable miracle (if compared



**Lampada da tavolo.
Desk lamp.**

2



**Scrivania della serie Arco.
Writing desk of the Arco series (1960, prod. Olivetti).**

1

with the colourless Milanese urban landscape): a tower for offices and residential apartments, an integrated microcosm of the city, a place for cultural and practical experimentation of a progressist idea - also from a political standpoint - of the project. This is even harder to explain, when considering the studio's activity on the whole: the BBPR have, first and foremost, excelled in the theoretic battle, influencing generations of architects through their activity as university professors (Belgiojoso, Peressutti, Rogers), as editor of the "Casabella" magazine (Rogers), and as authors of books and essays of fundamental importance. Their activity in the field of true design (with the exception of interior



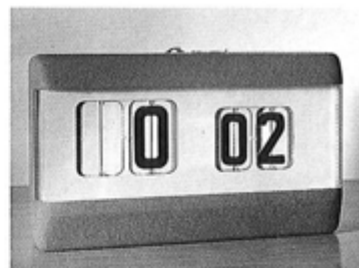
**Lampada Ro.
Ro lamp (prod. Artemide).**



Poltrona con struttura in legno.
Armchair with structure in wood.



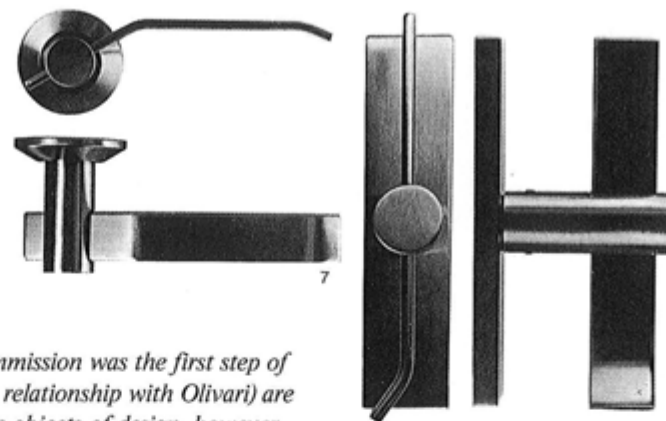
Sedia Urania.
Urania chair
(1954, prod. Arflex).



Orologio a cifre mobili.
Watch with mobile numbers
(1952, prod. Solari).

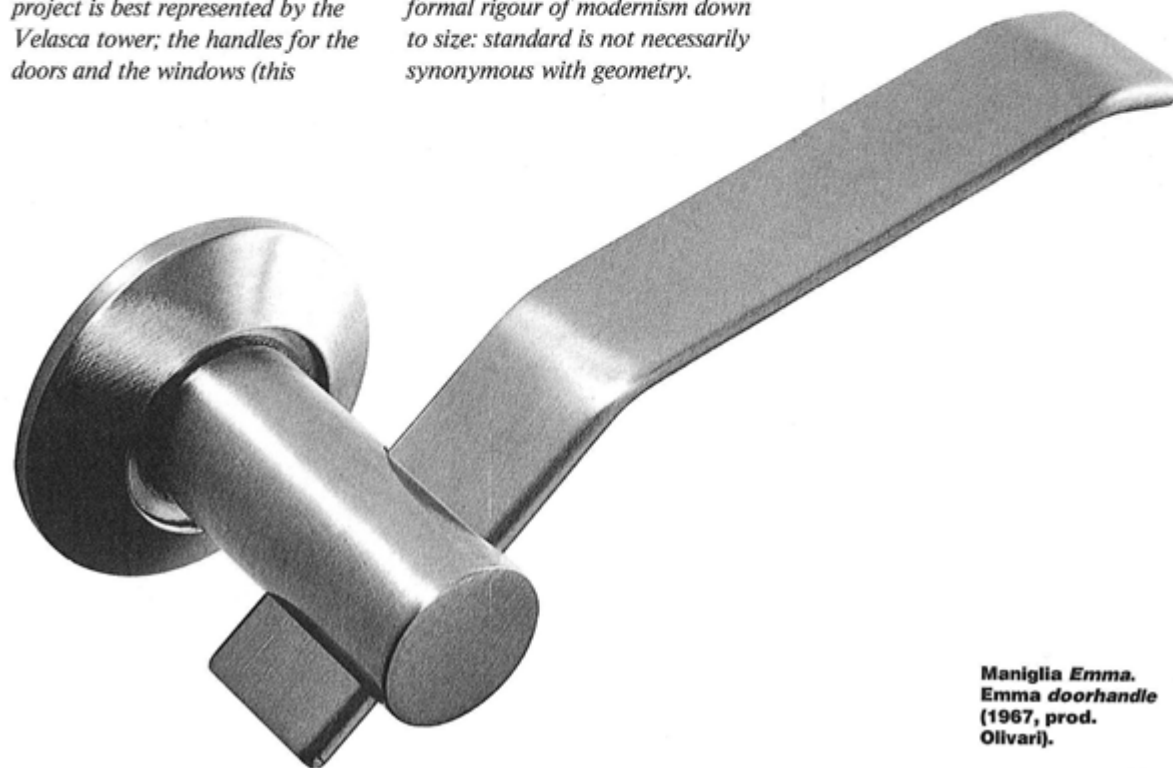
6

design of buildings and museums, of which they are amongst the best interpreters) is quite insignificant. Their concepts with respect to design of mass produced objects is almost solely illustrated by their projects of interior decoration, in particular office furniture for Olivetti. Their Spazio series of writing desks (1956) features a perfect union between modernism and "spatial" mechanization, in a futuristic sense; the other series, Arco (1960) is an uncommon example of knock down furniture for offices. Also their ideal of the complete project is best represented by the Velasca tower; the handles for the doors and the windows (this



7

commission was the first step of the relationship with Olivari) are true objects of design, however free and "organic" they are in their form. The BBPR group has brilliantly cut the ideologic and formal rigour of modernism down to size: standard is not necessarily synonymous with geometry.

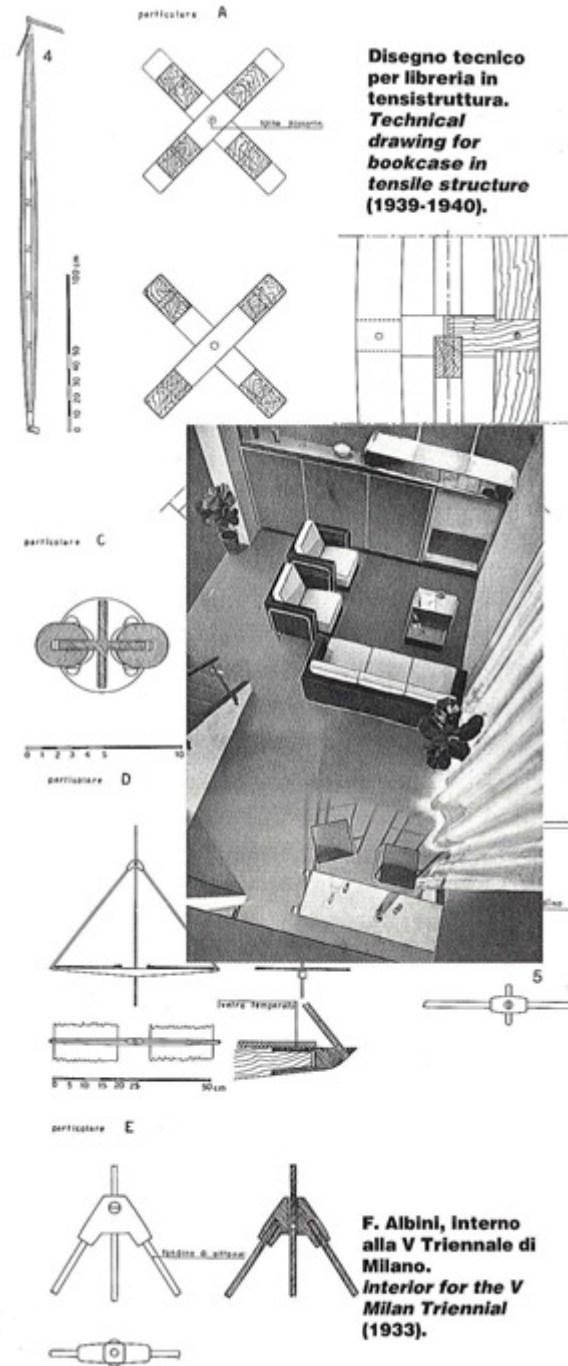


Maniglia Emma.
Emma doorhandle
(1967, prod. Olivari).

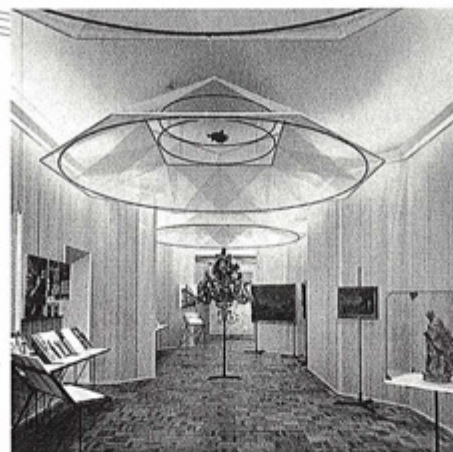
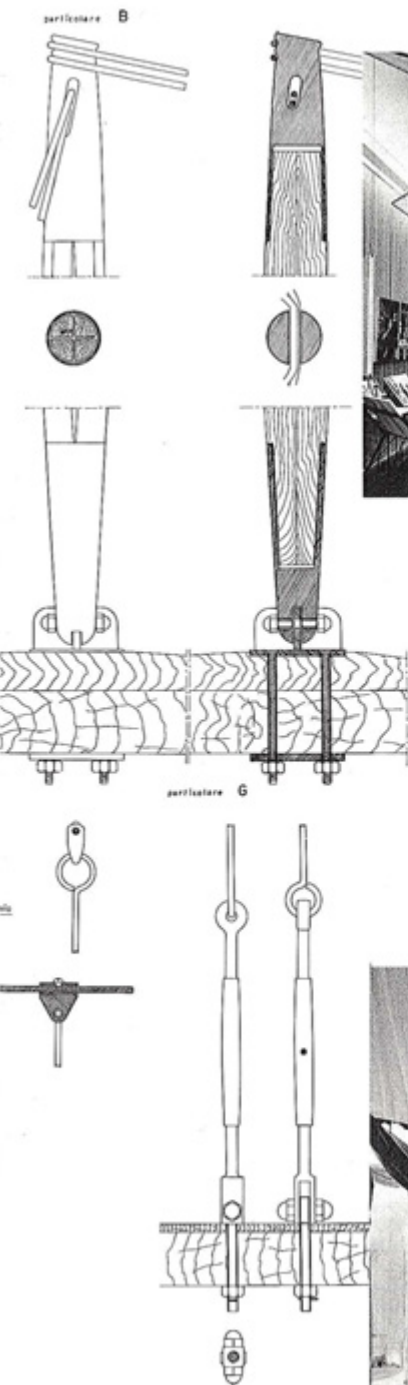


Auditorium per la X Triennale di Milano.
Auditorium for the X Milan Triennial (1954).

F. Albini, appartamento Albini, Milano.
Albini apartment, Milan (1939-1940).

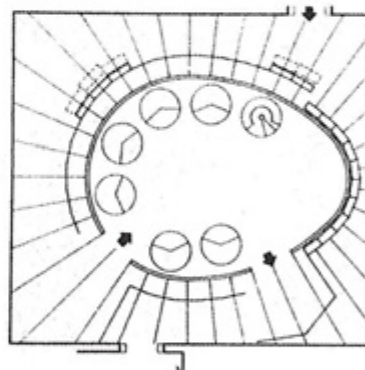
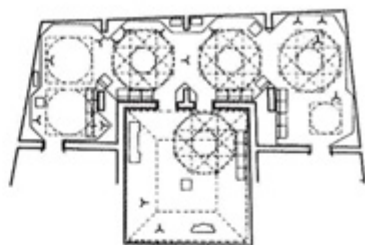


F. Albini, interno alla V Triennale di Milano.
Interior for the V Milan Triennial (1933).

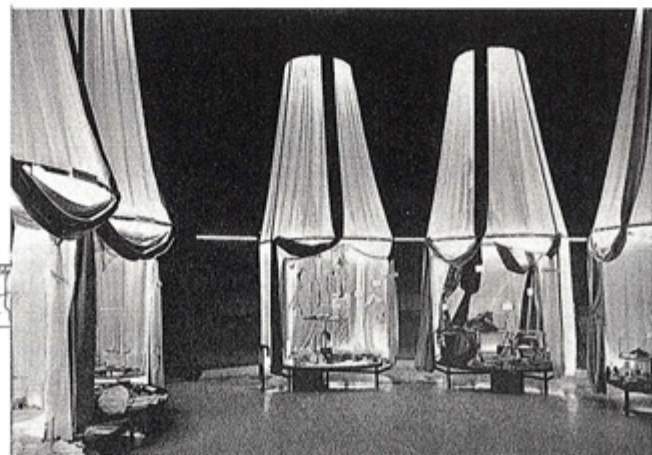


Allestimento
«Venezia viva»,
Sala del
Settecento
(veduta e pianta),
Palazzo Grassi,
Venezia.
Design for
«Venezia Viva»,
Sala del
Settecento (view
and plan), Palazzo
Grassi, Venice
(1954).

6



Sala Rhodia, Fiera
Campionaria,
Milano. Rhodia
hall, Trade Fair,
Milan (1954).



7



Poltroncina Luisa.
Luisa armchair
(prod. Poggi).



9

Poltrona
Fiorenza.
Fiorenza armchair
(1955, prod.
Arflex).

8

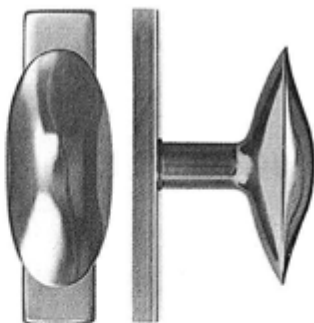


1

Da una lunghissima militanza nelle file del Movimento Moderno, Albini ricava una straordinaria capacità di sintesi pratica, applicata a manufatti tanto concreti nella realtà quanto «eterei» nella concezione. Già negli anni Trenta i suoi oggetti si

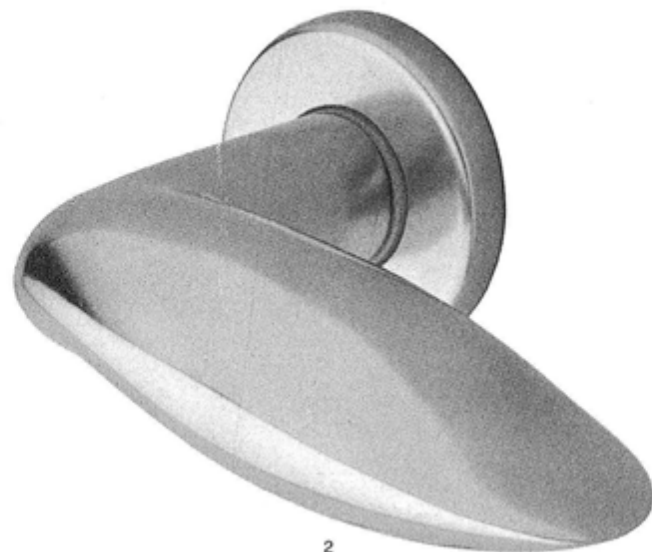
distinguono per una personalissima poetica, mediata da una intrinseca genialità tecnologica e strutturale. Nella *radio* del 1938, l'oggetto viene svincolato dal mobile tradizionale, riducendo il supporto a due semplici lastre di vetro, cui è sospeso l'apparecchio scoperto. La sua visione dell'arredo come design si esprime più compiutamente nell'abitazione personale a Milano, in particolare nella libreria (1939-1949): una struttura tensile in legno, con cavi d'acciaio per tiranti, ganci in ottone e piani in vetro: tutto rigorosamente disegnato nei minimi particolari.

Questa raffinata attenzione al dettaglio esecutivo avrà modo di esplicarsi particolarmente nelle architetture pubbliche, nei mobili per la serie (per quanto di fabbricazione semiartigianale) e soprattutto nei pregiati allestimenti di mostre e musei: tutto, dal 1952, progettato insieme a Franca Helg. L'opera di Albini è stata definita «composta, dura, precisa, acuta, essenziale»: certamente tutti aggettivi adatti ai suoi oggetti, a cui si potrebbe aggiungere il più semplice «umani». Posti di fronte alla necessità di progettare - per due volte - una maniglia, Albini ed Helg danno in entrambi i casi la stessa risposta, concretamente realizzata da Olivari: l'*Agata* e l'*Ambra* hanno una forma tanto organica quanto perfettamente calibrata all'uso della mano.



Maniglia Ambra.
Ambra doorhandle
(1973, prod.
Olivari).

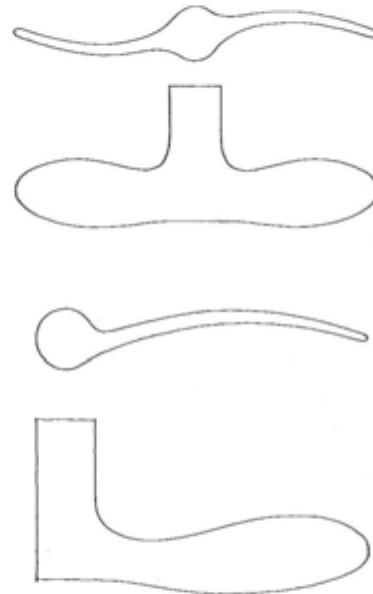
Long-time member of the Modern Movement, Albini acquired an extraordinary ability to create a practical synthesis, applied to buildings that are as concrete in reality as they are "ethereal" in concept. Already in the 1930's his objects stood out by virtue of their very personal poetic, united with



2

an intrinsic technological and structural geniality. In the radio of 1938, the object has been released from its traditional furniture, the support consisting in two simple sheets of glass, from which the uncovered apparatus is suspended. His vision of interior decoration as design is more exhaustively expressed in his home in Milan, particularly in the bookcase (1939-1949): a tensile structure in wood, with steel cables as tie-beams, brass hooks and glass shelves: all designed with painstaking attention to the smallest details.

The architect's refined attention for the detail in the executed piece was particularly well exploited in his projects for public constructions, mass produced furniture (although semi-craftsman's work) and above all in the unique designs of exhibition and museum areas: everything designed together with Franca Helg since 1952. Albini's work has been defined "smooth, hard, precise, acute, essential": certainly all adjectives well suited to his objects; another, simpler one could be added: that of "human". When requested to design - twice - a doorhandle, Albini and Helg have in both cases presented the same answer, realized by Olivari: Agata and Ambra are characterized by a form as organic as it is perfectly calibrated for the hand.



Progettista	Arch. FRANCO ALBINI	Scala	1:1	Disegnato da	OLIVARI
Co-progettista	Arch. FRANCA HELG	Materiali	acciaio	Manifattura	maniglie
Collabora	Ing. M. BIANCHI, Ing. G. BIANCHI	Periodo	1973-74		
Disegnato da	Ing. M. BIANCHI				

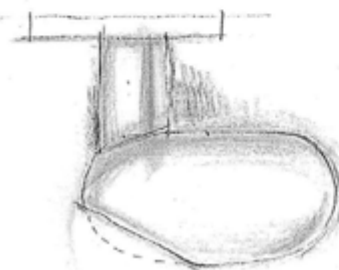
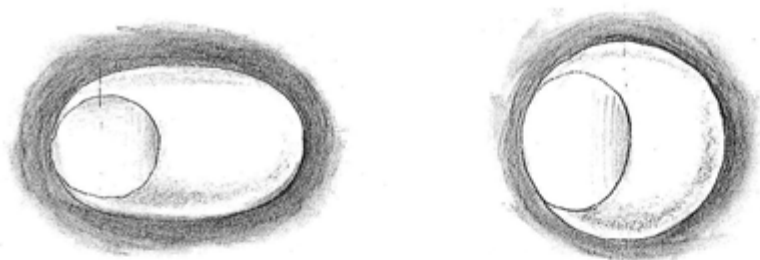
3

Disegni tecnici e maniglia Agata.
Technical drawings and Agata doorhandle (1965, prod. Olivari).

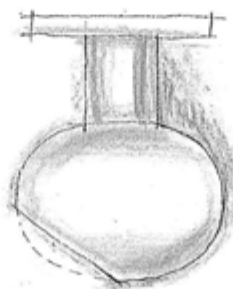




Appartamento a
Milano.
Apartment in
Milan (1966).



Pomolo in lega leggera anodizzata. Doorknob in lightweight anodized alloy (prod. Olivari).

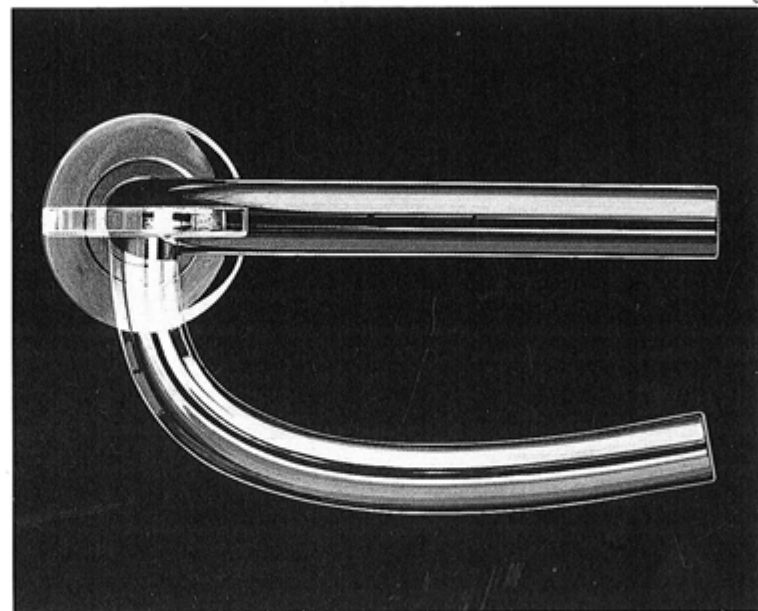


Con la *Tizianella* di Sergio Asti (1959-1962) Olivari attua un mutamento di strategia: è questo il primo caso di una maniglia - disegnata da un architetto - che viene prodotta non per un'occasione specifica ma come modello di serie. È in effetti uno dei modelli più essenziali presenti nel catalogo dell'azienda e fin dall'inizio ha conosciuto un grande successo di vendita: puro cilindro metallico ricurvo, è in un certo senso insuperabile come sinteticità di disegno. Così come il pomo *Asti*, una forma classica cui un semplice taglio conferisce utilità e immagine moderna. Di questa «semplicità difficile a farsi» Asti è stato spesso abile

interprete, forse aiutato dalla sua passione e conoscenza delle culture orientali, e in particolare del Giappone, divenuto quasi sua patria d'elezione come designer. Come ha scritto Ettore Sottsass jr nel 1983 «sono gli indiani prima, e poi tutto l'estremo oriente, Cina compresa, e Indonesia e Giappone e tutti questi posti lontani ad aver lavorato sull'idea che gli oggetti [...] ti aiutano a fare le cose, prima, durante e dopo, ti spiegano che cosa stai facendo mentre stai facendo le cose; diventano viatici, specie di diagrammi per la vita, aprono possibilità, ti lasciano partecipare. Io penso che Sergio Asti, nel progettare, segua spesso queste strade».

4 Pomo Asti. Asti doorknob (1967-1968, prod. Olivari).

Maniglia Tizianella F. Tizianella F doorhandle (1962, prod. Olivari).



Andando in questa direzione, lontano nel tempo e nell'idea da periodi ed etichette neoliberty, Asti continua a produrre oggetti zen come la *Tizianella*, di una semplicità disarmante.

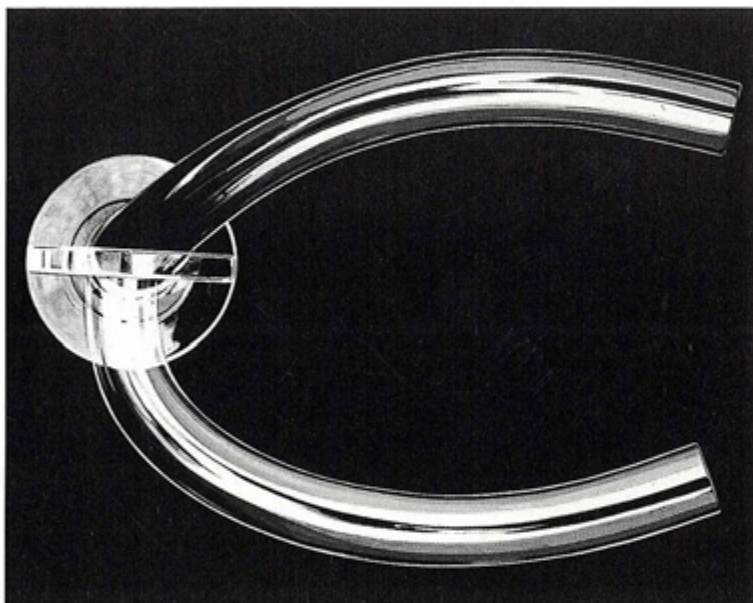
Vaso Bidogale in vetro di Murano. Bidogale vase in Murano glass.



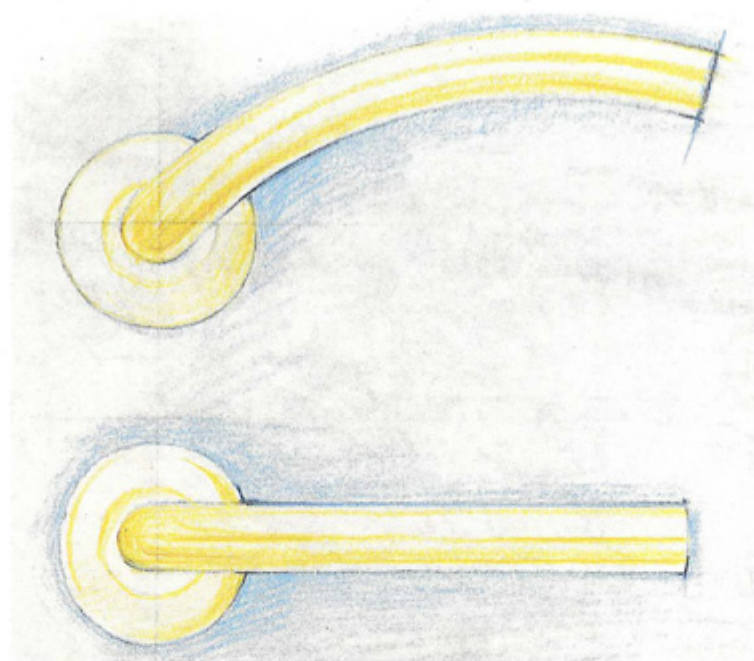


Vaso Twiggy in vetro di Murano. Twiggy vase in Murano glass.

Disegni per le maniglie Tizianella E e F. Drawings for the doorhandles Tizianella E and F.



Maniglia Tizianella E. Tizianella E doorhandle (1962, prod. Olivari).



Tizianella by Sergio Asti (1959-1962) represented a change in strategy for Olivari: this is the first case in which a doorhandle - designed by an architect - was manufactured, not as a custom-made object for a specific occasion, but as a model destined for mass production. This is indeed one of the most essential models featured in the company's catalogue, and immediately became a considerable sales success. A pure, curved metal cylinder, it could be defined an example of unsurpassed conciseness of design. Another example of this is the doorknob Asti, a classical form featuring a

simple cut that confers utility and a modern image. Asti is the author of several brilliant interpretations of this "difficultly acquired simplicity"; perhaps helped by his passion for and knowledge of oriental cultures, Japan in particular, virtually his chosen homeland as a designer. As Ettore Sottsass jr. wrote in 1983 "the Indians first, and then the entire Far East, including China, Indonesia and Japan and all these remote places have worked on the idea that the objects ... help you to do things; first, during and after; they explain what you are doing while you do them; they become viaticums, a

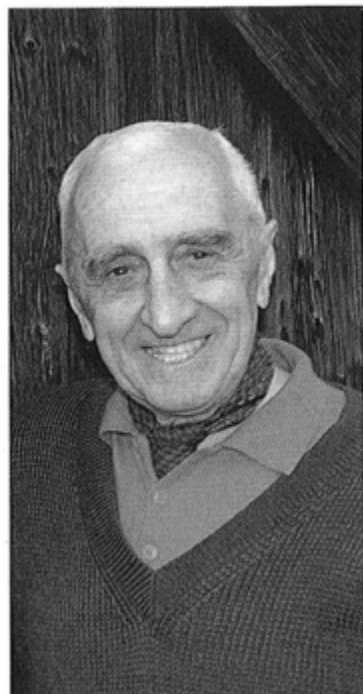
kind of charts for life; they open possibilities, they let you participate. I believe that Sergio Asti, when designing, often follows these paths". With this kind of orientation, far in time and concept from periods and Neoliberty labels, Asti continues to turn out zen objects such as Tizianella, of a disarming simplicity.



Maniglia Tizianella E. Tizianella E doorhandle.

Maniglia Tizianella F. Tizianella F doorhandle (1962, prod. Olivari).





1

**L. Caccia Dominioni,
A., P.G., L.
Castiglioni,
radiorecettore
Phonola. Phonola
radio receiver
(1940).**



2

La figura più eccentrica tra i grandi professionisti dell'architettura italiana contemporanea è forse proprio quella di Caccia Dominioni: negli anni Trenta, ancora studente di architettura, selezionato per la finale di un concorso cui partecipa con Livio e Piergiacomo Castiglioni, non vince «per aver coperto le costruzioni con tetto a falde e tegole marsigliesi», come si legge nella sua scarna scheda autobiografica. L'ereticità in epoca di rigore modernista si traduce in seguito in comportamenti assolutamente libertari. Nel 1940 progetta, ancora con i fratelli Castiglioni, il radiorecettore Phonola: quello che nella storia del

design italiano è considerato il primo prodotto industriale in plastica e sicuramente la prima vera «radio» senza mobile. Eppure da allora per quarant'anni (fino alla messa in produzione delle maniglie per Olivari) Caccia non disegnerà più per la produzione industriale.

Ben più conosciuta è la sua attività di architetto rigoroso, per quanto insofferente verso schemi e stili precostituiti: case d'abitazione, palazzi per uffici, alberghi, ville, sistemazioni per musei (Pinacoteca Ambrosiana e Museo Poldi Pezzoli a Milano) sono da lui affrontati con determinazione modernista ed eleganza classica. Sono ancora una volta le necessità di specifiche

realizzazioni a portarlo a collaborare nuovamente con una vera industria. Già allenatosi sul tema della maniglia nella collaborazione con Azucena, nel 1969, per gli edifici del quartiere San Felice a Segrate (progettato con Vico Magistretti), disegna la *San Babila*, singolare combinazione di un cilindro puro per l'impugnatura e di un nastro di raccordo a elica, «che indica e suggerisce il movimento rotatorio per l'apertura»: la maniglia viene realizzata da Olivari in ottone e messa in produzione di serie tale e quale.

Nel 1975 Caccia inizia la progettazione di due edifici a Montecarlo: da questa nascono le

maniglie *Montecarlo* e *Saint Roman*. Entrambe in produzione Olivari dal 1979, con l'uso di nylon atualizzano e rendono più economica la forma che Caccia aveva già sperimentato in ottone per diversi arredamenti. Anche in questa versione industriale di un prodotto nato per la piccola serie Caccia aggiunge un tocco personale, con l'impiego del bicolore.

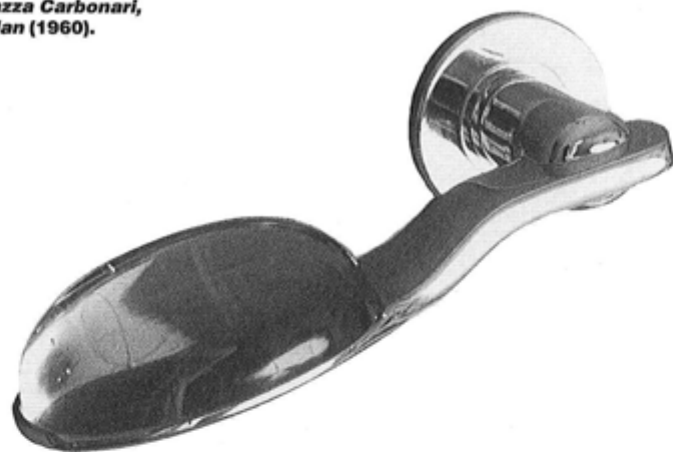
**Biblioteca Vanoni,
Morbegno,
Sondrio. Vanoni
library, Morbegno,
Sondrio (1966).**



3



**Casa d'abitazione
in piazza
Carbonari, Milano.
Apartment in
piazza Carbonari,
Milan (1960).**



**Maniglia Cristallo.
Cristallo
doorhandle (1988,
prod. Azucena).**

and classical elegance. Again, the requirement for specific realizations made him collaborate with a true industry once more. Already familiar with the doorhandle, as a result of his collaboration with Azucena, the architect designed the San Babila in 1969, for the buildings of the San Felice district in Segrate (planned together with Vico Magistretti). This model, a unique combination of a pure cylinder as a handle and a nipple-type connection "which indicates and suggests the rotating movement of the opening", was produced by Olivari in brass, precisely

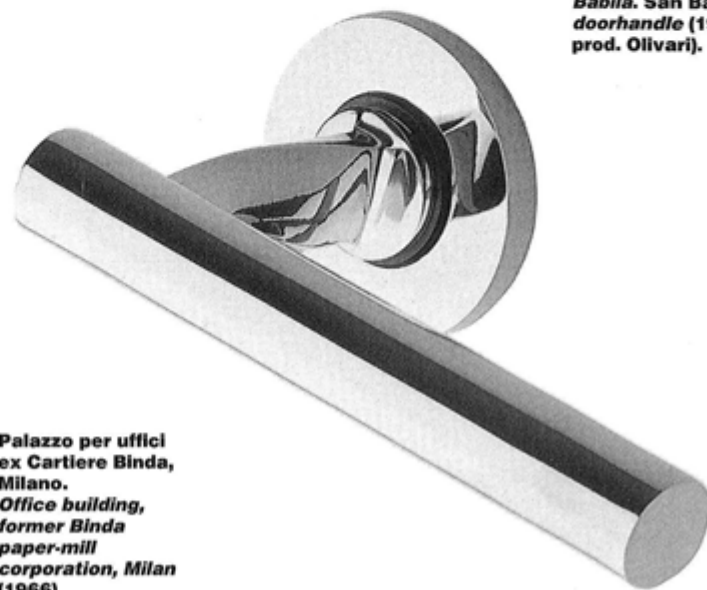
according to the project. In 1975 Caccia begun designing two buildings in Montecarlo: this project resulted in two doorhandles, the Montecarlo and the Saint Roman. Both have been manufactured by Olivari since 1979; the use of nylon has rendered the forms, which Caccia had already utilized in brass in different interiors, more modern and economical. Also in this industrial version of a product conceived for a small-scale production Caccia has added a personalized touch, by utilizing two colours.

The most eccentric figure amongst outstanding professionals in the field of contemporary Italian architecture is perhaps precisely that of Caccia Dominioni: in the 1930's, while still studying architecture, he was chosen for the finale of a competition together with Livio and Pier Giacomo Castiglioni; he did not win "as the building was covered with a sloping roof with Marseille tiles", as he wrote in his concise autobiography. This heresy in a period characterized by modernist rigor was later transformed to an absolutely libertarian behaviour. In 1940 he designed, also this time together with the Castiglioni brothers, the Phonola radio: the

one which, in the history of Italian design, is considered as the first mass produced object in plastic, and certainly also the first true "radio" without furniture. Nevertheless, for forty years (until the doorhandles designed for Olivari were manufactured) Caccia did not design anything else destined for mass production. He is considerably better known for his activity as a rigorous architect, however intolerant towards established schemes and styles: he has designed tenement houses, office buildings, hotels, villas, museum interiors (Pinacoteca Ambrosiana and the Poldi Pezzoli Museum in Milan) with modernist-style determination



**Palazzo per uffici
ex Cartiere Binda,
Milano.
Office building,
former Binda
paper-mill
corporation, Milan
(1966).**



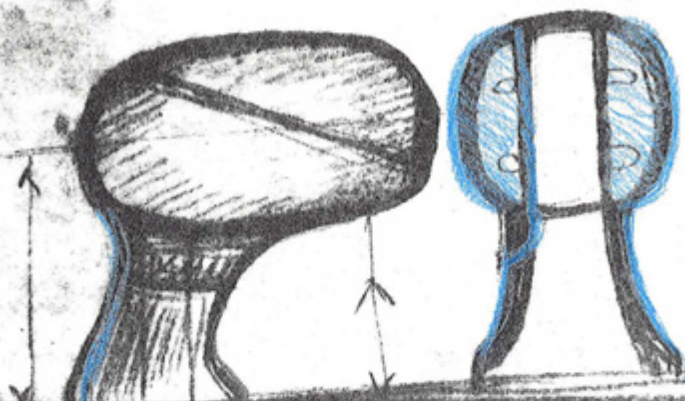
**Maniglia San
Babila. San Babila
doorhandle (1968,
prod. Olivari).**



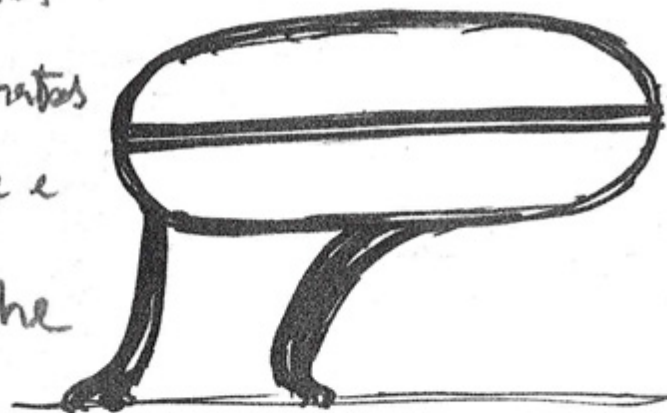
1
Maniglia Saint Roman in resina bicolore. Saint Roman doorhandle in two-colour resin (1975-1979, prod. Olivari).

A cremino
Dragonale

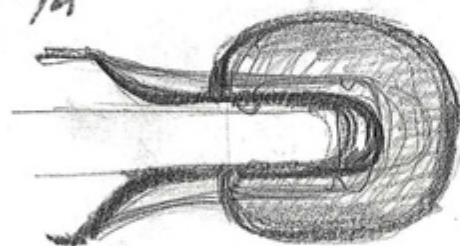
o A tutto cremino
3 stratos



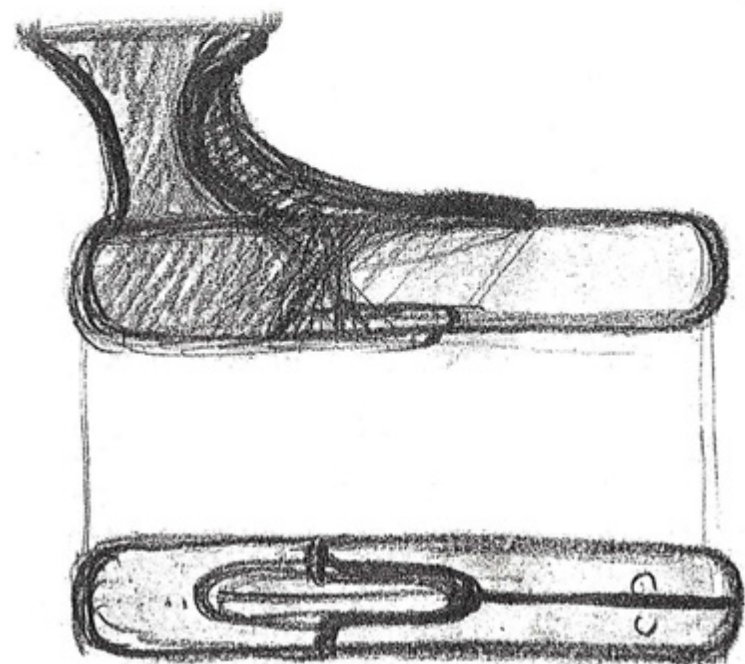
Tre stratos
serie e
tutte
più
qualche



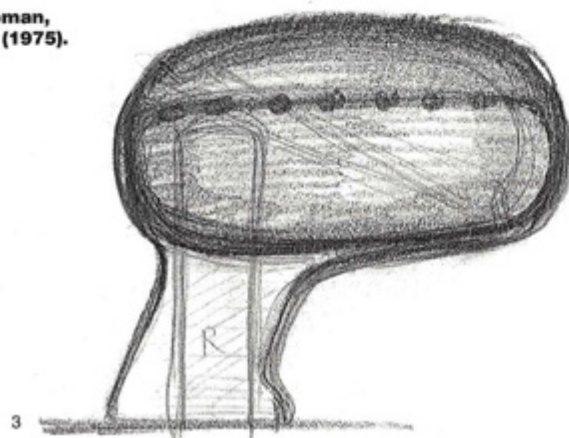
Altro slancio
soluzione tutto tondo scalfata a 3/4
o scalfata dal frutto



16/2/79
PATATA
INBOTITA



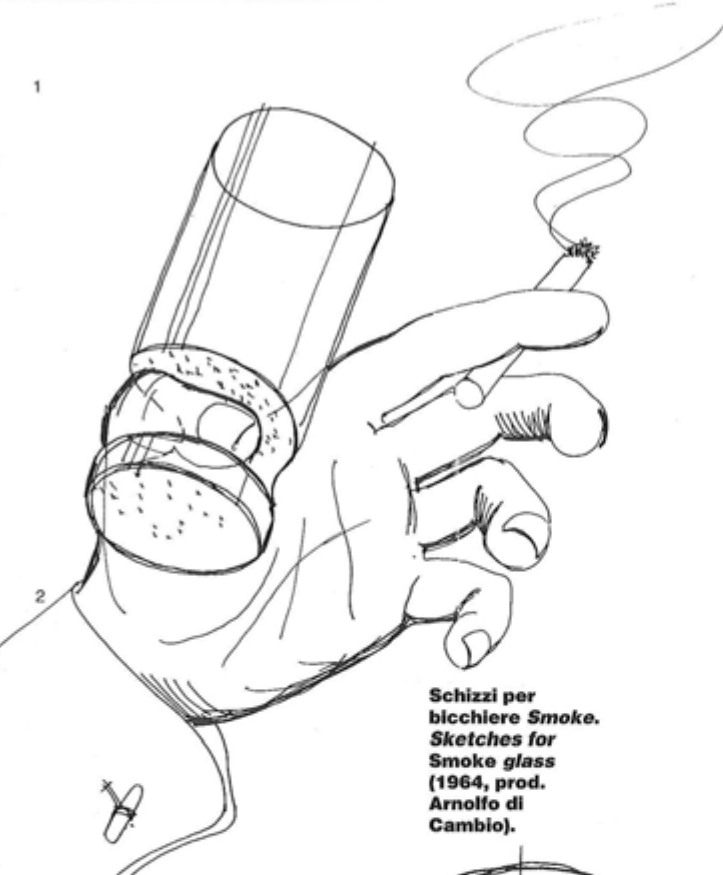
Résidence
du Parc
Saint-Roman,
Monaco (1975).



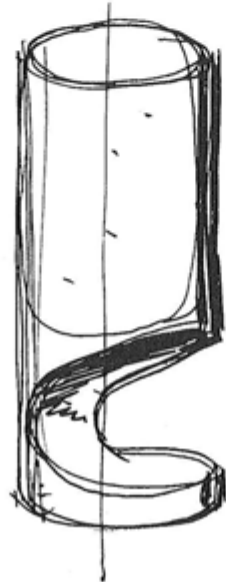
Pomolo
Montecarlo.
Montecarlo
doorknob
(1975-1979, prod.
Olivari).







Schizzi per
bicchiere *Smoke*.
Sketches for
Smoke glass
(1964, prod.
Arnolfo di
Cambio).



Joe Colombo
a casa.
Joe Colombo
in his home (1968).

Joe Colombo

Combi Center
(1963-1964, prod.
Bernini).



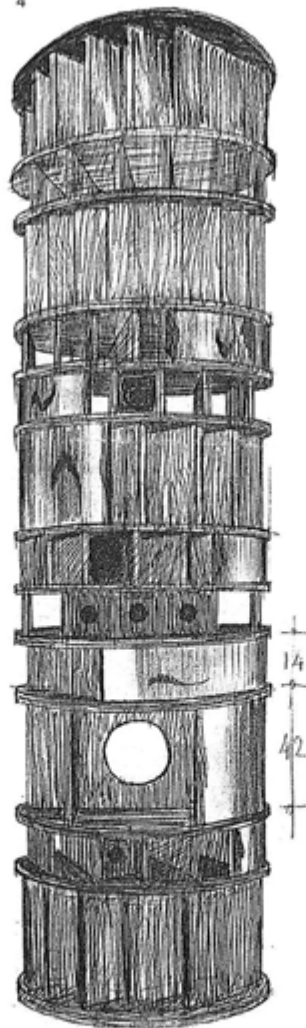
3

«Di Joe Colombo ero amico quando suonavo il jazz; all'inizio degli anni Sessanta, finita la mia prestazione d'opera in un'orchestrina buona ma scialba, quando finivo a mezzanotte andavo all'Aretusa, che è in una piccola vietta che sbocca in piazza Diaz, dove Baj, D'Angelo e Colombo avevano arredato un piccolo locale tipo esistenzialista; noi musicisti appassionati di jazz, finito il nostro lavoro, andavamo a fare *jam session* fino alle due, alle tre del mattino.»

Questo ricordo di Rodolfo Bonetto può forse dare un'idea diversa - ma non tanto - del personaggio Joe Colombo: frenetico progettista, infaticabile inventore, visionario di un futuro immediato da toccare con le mani, non poteva che passare le sue notti al suono del jazz, fatto però da persone e non da macchine. Joe Colombo è stato unico nella sua genialità perché ha sempre saputo ricollegarla a un concetto molto semplice di umanità del progetto.

Così il suo bicchiere per fumatori è una specie di protesi per handicappati, quegli handicappati un po' speciali che sono i fumatori. Solo un attento osservatore del comportamento umano, un conoscitore dell'ergonomia quotidiana (non quella complicata che produce oggetti/caricatura), poteva ideare oggetti come quel bicchiere o come la *Paracolpi* Olivari: altrettante protesi per

4



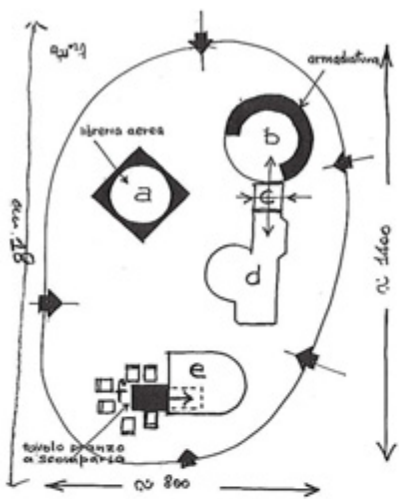
Schizzo per
Combi Center.
Sketch for
Combi Center.

esseri che hanno bisogno di quella grande protesi che è l'architettura. Certo la visione di Joe Colombo è ingenuamente ottimistica: pensa di risolvere molti problemi con l'uso di nuovi materiali, la plastica innanzitutto. Il suo prototipo di *Total Furnishing Unit* per il MoMA di New York è quasi esclusivamente costituito di resine stampate. Ma questo ottimismo è pur sempre incentrato sulla figura umana, come Colombo dichiara nella presentazione del progetto, realizzato postumo nel 1972: «L'abitazione dovrà adattarsi

**Bicchiere
Asimmetrico.**
Asimmetrico
glass (1964, prod.
Riedel).



5



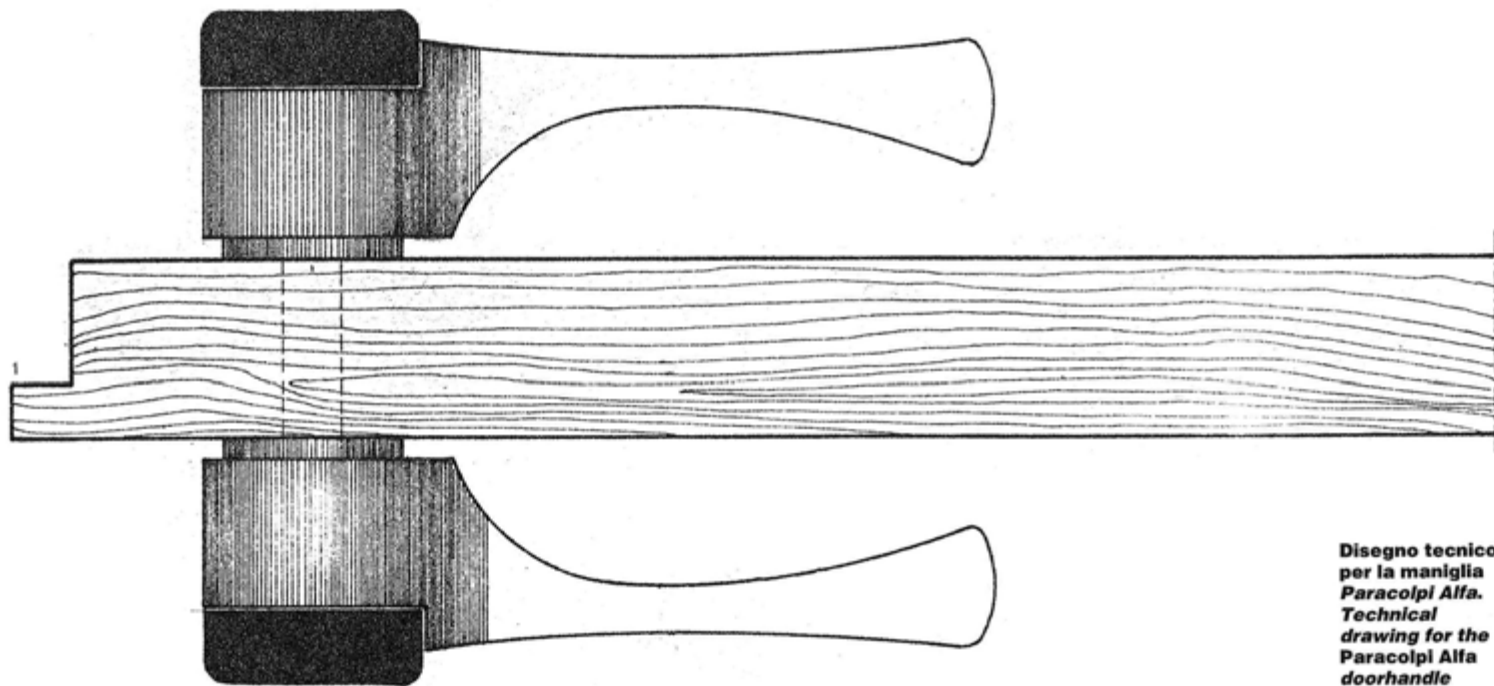
Habitat futuribile
per la mostra
«Visiona 1»,
Colonia.
Futuristic habitat
for the exhibition
«Visiona 1»,
Cologne (1969,
prod. Bayer).

Maniglia
Paracolpi Alfa.
Paracolpi Alfa
doorhandle
(1965-1972, prod.
Olivari).

sempre più all'uomo, piuttosto che
il contrario. È quindi valido
concepire un'unità per la
produzione di massa [...] ma essa
dovrà essere definita al punto che
tutte le sue funzioni saranno il più
possibile perfezionate». Il dinamismo futurista
dell'avanguardia si trasforma
nel lavoro di Joe Colombo
in ambienti e oggetti concreti, con
cui il futuro è oggi.





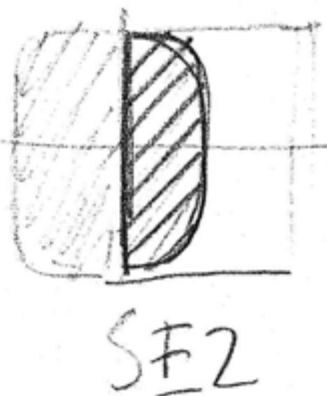


**Disegno tecnico
per la maniglia
Paracolpi Alfa.
Technical
drawing for the
Paracolpi Alfa
doorhandle
(1970).**

"Joe Colombo was a friend of mine when I was a jazz musician; in the early sixties, once I had finished my work in a little, good but dull, orchestra at midnight, I went to Aretusa; in a little alley that lead to the Piazza Diaz, Baj, D'Angelo and Colombo had decorated a small existentialist-type club; we musicians, who loved jazz, came here to do jam sessions after work, until two, three o'clock in the morning."

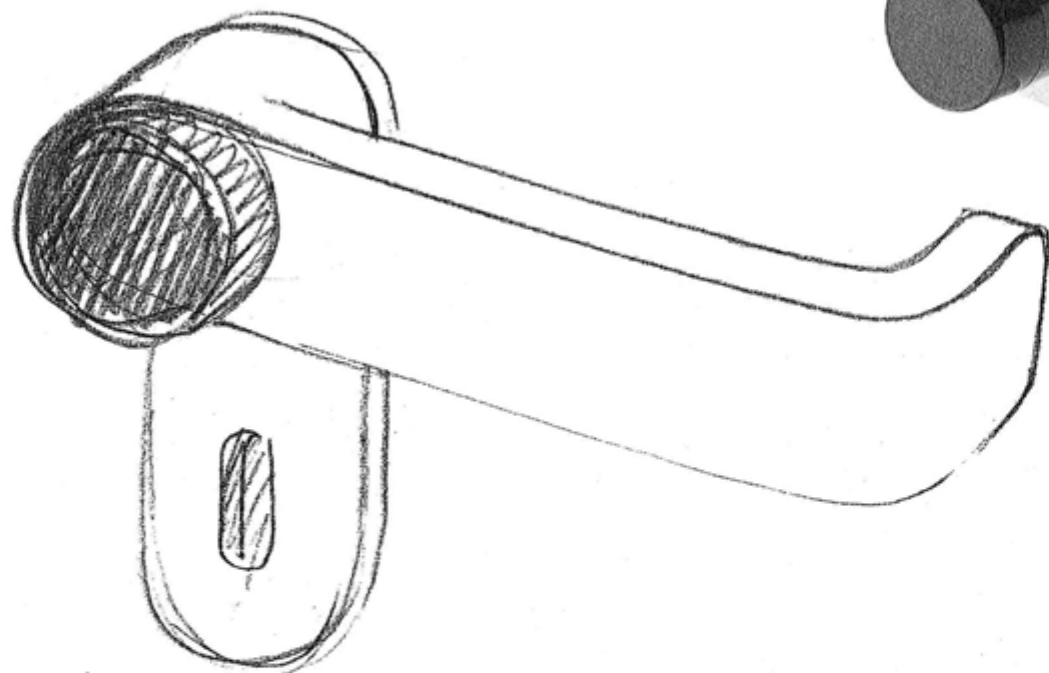
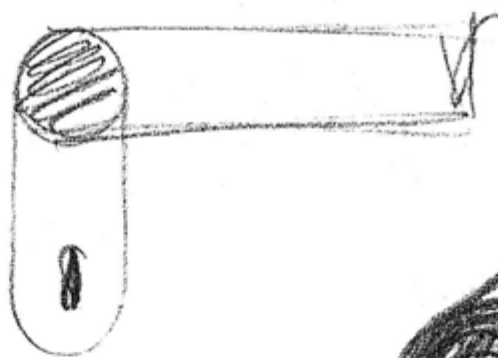
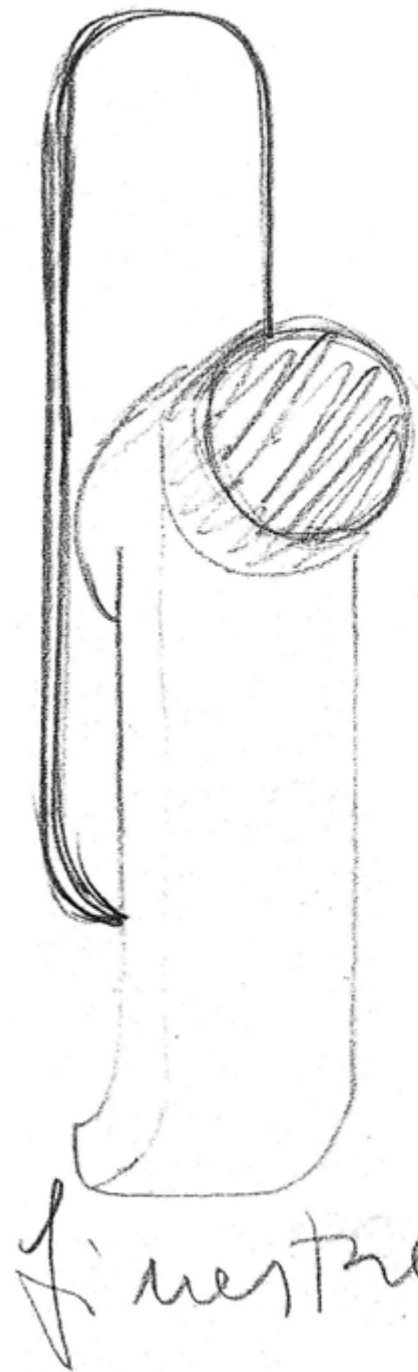
This recollection by Rodolfo Bonetto perhaps gives a different idea - but not all that much - of Joe Colombo: a frantic designer, a tireless inventor, a visionary of a future, immediate and close at hand; who could not resist the temptation to pass the night with jazz music; however, made by persons, and not by machines. Joe Colombo was unique in his geniality because he always succeeded, in his projects, in connecting it with a very simple concept of humanity.

Thus, his glass for smokers is a kind of prosthesis for the disabled, those somewhat special disabled called smokers. Only a careful observer of human behaviour, someone knowledgeable on everyday ergonomics, (not the complicated type that produces objects/caricatures), could conceive objects such as the aforementioned glass or the Paracolpi manufactured by Olivari: also the

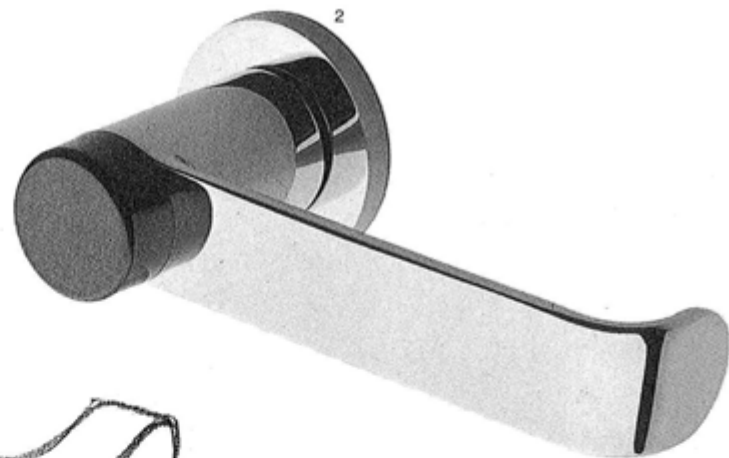
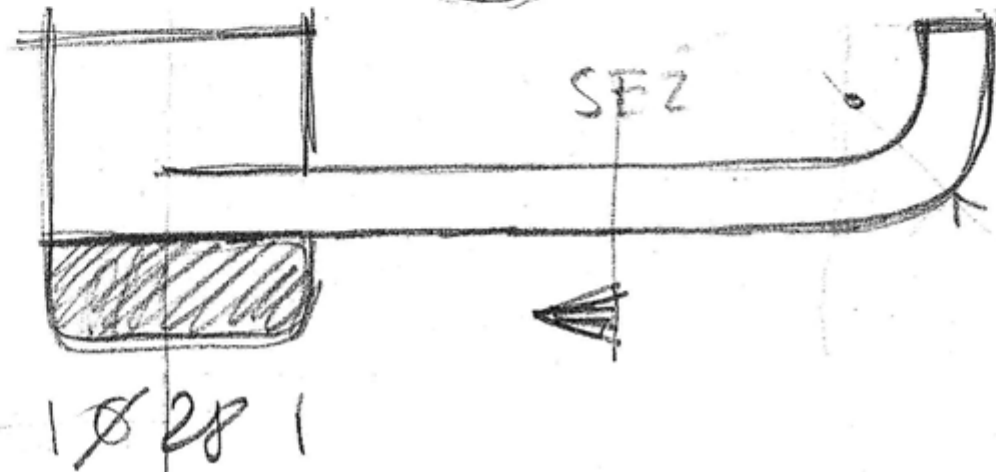


latter a prosthesis for those who need that enormous prosthesis that is architecture.

Certainly, Joe Colombo's vision is ingenuously optimistic: it is a theory based on the belief that many problems can be solved by the use of new materials, first and foremost plastic. His prototype for the Total Furnishing Unit for the MoMA, New York, is almost exclusively made of moulded resin. But this optimism nevertheless focuses on the human figure, as Colombo declares in the



1
20
100
12
#2



**Maniglia
Paracolpi Beta**
(1970, prod.
Olivari) e schizzi
di studio
(1969-1970).
Paracolpi Beta
doorhandle (1970,
manufactured by
Olivari) and study
sketches
(1969-1970).

presentation of the project,
realized posthumously in 1972:
"The home must always be suited
to the human being, rather than
vice versa. The concept of a mass
produced unit is therefore justified
... but it must be defined to a point
where all its functions will be as
perfect as possible". The futuristic
dynamism of the avant-garde is
transformed in Joe Colombo's
work in concrete environments
and objects, that make the future
become today.



Casa-ricovero per pescatori a Piona, Como: facciata posteriore. Shelter for fishermen at Piona, Como: rear facade (1961).



Questi tre architetti, garbatamente nascosti dietro la sola sigla GPA (Gianemilio, Piero, Anna) costituiscono un caso singolare di discrezione e professionalità: tra i fondatori dell'Associazione per il Disegno Industriale, sono da sempre interessati più ai modi di una vera e propria produzione di serie, che non alla semplice variazione formalistica sull'oggetto. Le idee del

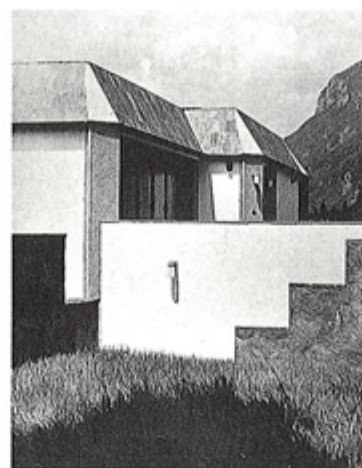
Movimento Moderno sono state evidentemente recepite dai Monti con grande capacità critica. In questo senso è esemplare il caso delle maniglie in Durethan Bayer (nylon) per Olivari: interpellati da Ernesto Olivari nel 1970 per il progetto di una nuova serie in resina, partono da un «grado zero» della forma. Le caratteristiche del materiale sembrano dettare per prime lo sviluppo del disegno.

Innanzitutto l'economicità. Proprio perché la resina ha prezzi fortemente competitivi rispetto ai materiali metallici, viene scelta la conformazione più semplice possibile: un elemento cilindrico, stampato a iniezione, svuotato all'interno per permettere un più rapido raffreddamento del materiale e conseguentemente una maggiore velocità di stampaggio. Il cilindro aperto viene in seguito chiuso da un tappo a semisfera, la stessa forma terminale dell'altra estremità del cilindro. La Boma nasce così quasi spontaneamente, dalla novità del materiale e dalla geniale idea Olivari di realizzare una maniglia tutta in plastica, sicuramente la prima e per molti anni l'unica, a essere prodotta in Italia. La Boma conosce successo e applicazione tanto estesa da far nascere decine di copie pressoché uguali; nel 1979 viene selezionata per il Premio «Compasso d'Oro».



Maniglia Lario in Durethan Bayer. Lario handle in Durethan Bayer (1976-77, prod. Olivari).

These three architects, elegantly camouflaged behind one single abbreviation, GPA (Gianemilio, Piero, Anna) are a unique case of discreetness and professionalism: amongst the founders of the Association for Industrial Design (ADI), they have always been more interested in the vicissitudes of true mass production, than in the mere formalistic variation of the object. Obviously, the Monti group has accepted the concepts of the Modern Movement with great critical ability. This is especially well illustrated by the doorhandles in Durethan Bayer (nylon) for Olivari: approached in 1970 by Ernesto Olivari for the design of a new range in resin, they started with a "big zero" with respect to the form. The characteristics of the material appears to have been the principal decisive factor in the development of the design. Above all its being inexpensive. Precisely because the price for resin is very



Casa a Lierna, lago di Como. House at Lierna, Como Lake.

competitive as compared with metals, the simplest possible structure was chosen: a cylinder-shaped element, injection-moulded, its interior hollow in order to consent a quicker cooling of the material and thereby a greater speed of moulding. The open cylinder has then been closed by a semi-spherical cap, of the same shape as the cylinder's other extremity.

Boma was thus created almost spontaneously, a product of the novelty of the material and the genial idea of Olivari, of realizing an all-plastic doorhandle, certainly the first and for several years the only one produced in Italy. The model was so successful and so widely used that dozens of almost identical copies were created; in 1979 it was selected for the "Compasso d'Oro" prize.

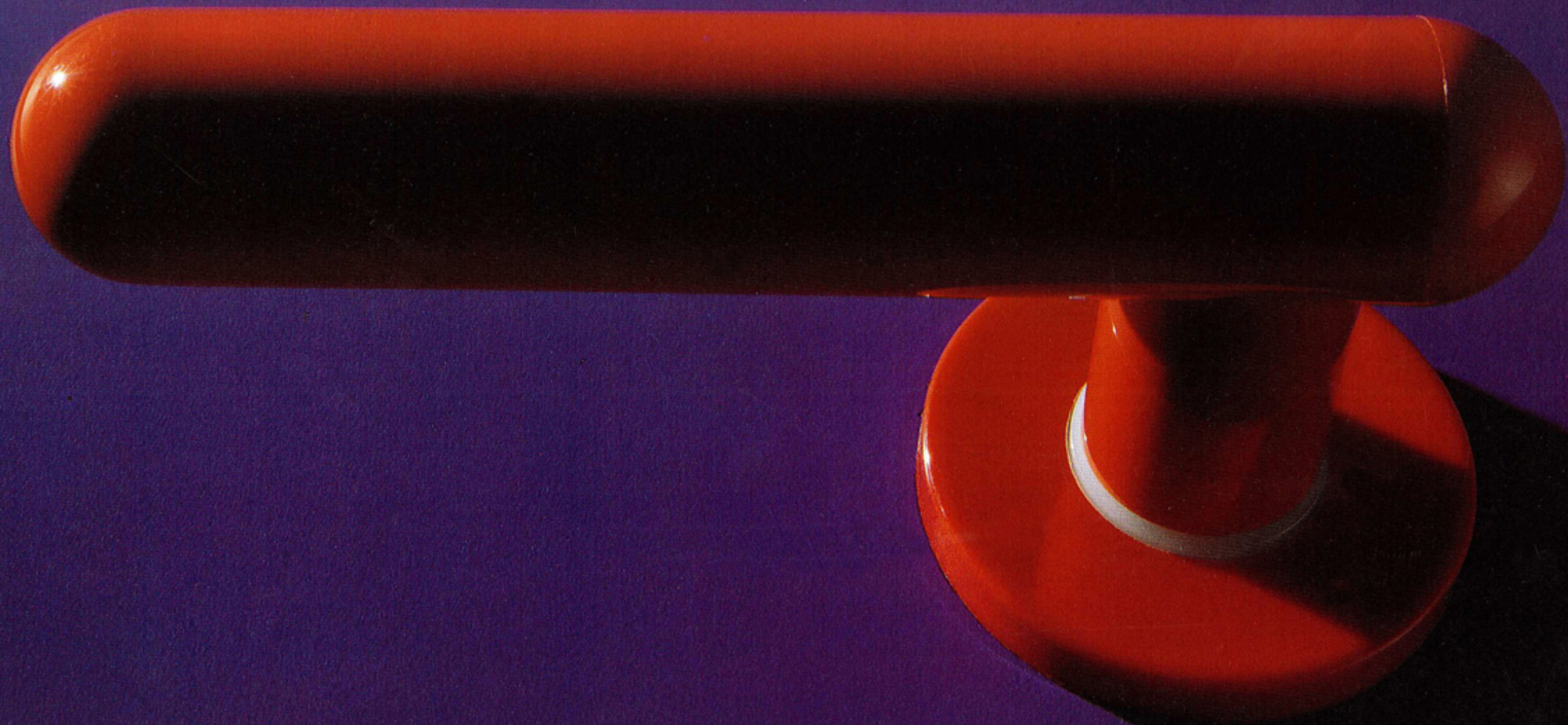
Maniglia in resina Boma. Boma doorhandle in resin (1970-1971, prod. Olivari).

Dépliant Olivari per la maniglia Boma. Dépliant by Olivari for Boma doorhandle.

OLIVARI

Boma
la prima maniglia di resina





Andries Van Onck si è formato alla Hochschule für Gestaltung, la scuola di design fondata a Ulm nel 1952 dall'artista svizzero Max Bill; concepita come continuazione ideale del Bauhaus, la «Scuola di Ulm» ha segnato profondamente la cultura progettuale degli anni Cinquanta e Sessanta. Con l'eccezione dell'Italia - dove l'eccessiva razionalità del suo metodo ha fatto scarsi proseliti - l'impostazione progettuale di tipo scientifico sviluppata nella Scuola ha influenzato quasi tutti i progettisti di origine mitteleuropea. Il caso di Van Onck, olandese di

**Scaletta
pieghevole Tirami
su. Tirami su
folding ladder
(1991, prod.
Kartell).**

**Maniglia per
ospedale.
Doorhandle for
hospital
(1959-1960).**

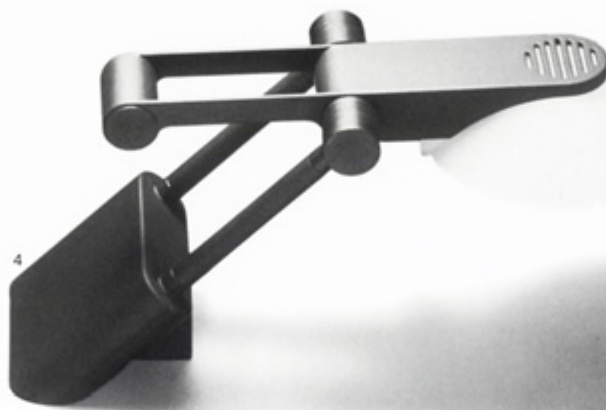


nascita, è tuttavia piuttosto eccezionale: conclusi gli studi a Ulm, giunge in Italia nel 1959; qui inizia a collaborare con Olivetti per il progetto dell'elaboratore Elea 9003, di cui è responsabile per il design Ettore Sottsass jr. Il contatto con l'effervescente situazione italiana ha evidentemente importanza decisiva per Van Onck, che si trasferisce stabilmente a Milano. Nelle sue numerose consulenze per industrie, si afferma come professionista rigoroso e attento alla qualità veramente industriale del prodotto:

soprattutto quello per la grande distribuzione, che mette a punto nella collaborazione con la Rinascente.

Contemporaneamente inizia l'attività didattica, prima nei corsi sperimentali istituiti dal ministero della Pubblica istruzione, in seguito nelle più stabili strutture dell'ISIA (Istituto Superiore per le Industrie Artistiche) di Roma. Il suo lavoro come insegnante è importante non solo per la qualità scientifica, ma anche perché consente a lui stesso di approfondire teoricamente ciò che realizza nella pratica professionale. Nel «metodo» di Van Onck confluiscono però non solo i tradizionali canoni «ulmiani» (morfologia, ergonomia, studio della percezione) ma anche elementi spuri: il gusto per il gioco, una certa componente di ironia e di sottile psicologia. Così certi suoi oggetti (scaletta pieghevole per Kartell, 1991) sono anche personaggi; posate in acciaio possono ricordare molto forme vegetali, ma senza alcuna nostalgia di genere liberty. Per le maniglie che Olivari gli commissiona nel 1980, Van Onck sviluppa insieme a Hiroko Takeda una lunga ricerca sulla forma, di cui rimane una ricca documentazione sotto forma di schizzi e disegni. In questa sequenza si distingue chiaramente una prima fase, caratterizzata dallo spunto ergonomico: la leva come vero e proprio piano

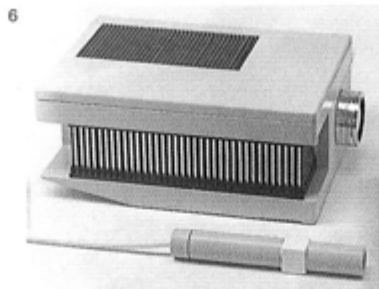
**Lampada da
tavolo. Table
lamp (1990, prod.
Status).**



d'appoggio orizzontale, l'accentuazione del punto di attacco alla porta come superficie per la pressione del pollice, l'introduzione delle varianti sinistra e destra. Progressivamente la forma si evolve e trova la soluzione ultima in quella linea di Hamilton che topologicamente definisce un oggetto formato da un'unica linea, senza soluzione di continuità. Il progetto della maniglia Tokio risulta contemporaneamente una rigorosa applicazione dell'ergonomia e un piccolo gioco «illusionistico».

Andries Van Onck attended the Hochschule für Gestaltung, the school of design founded at Ulm in 1952 by the Swiss artist Max Bill. Conceived as the ideal continuation of Bauhaus, the "School of Ulm" has had a considerable impact on the design culture of the 1950's and the 1960's. With the exception of Italy - where the excessive rationality of its method found few proselytes - the scientific approach to design developed at the School has influenced almost all designers of a Middle-European origin. However,

Proiettore automatico per diapositive.
Automatic slide projector (1958-1959, tesi di diploma alla Hochschule für Gestaltung Ulm; dissertation for diploma at the Hochschule für Gestaltung Ulm).

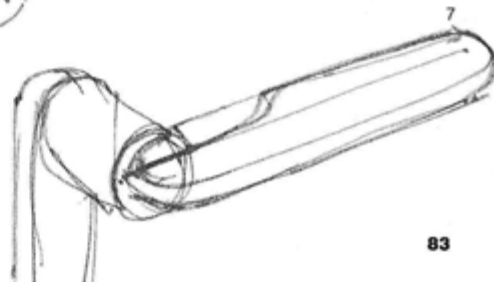
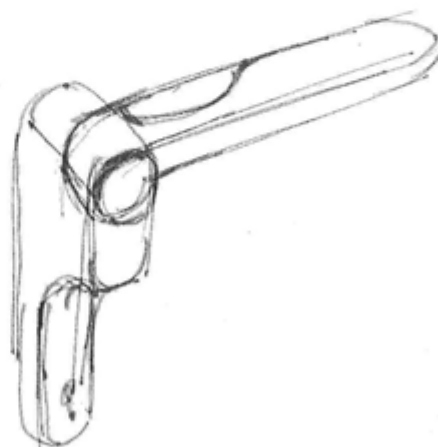
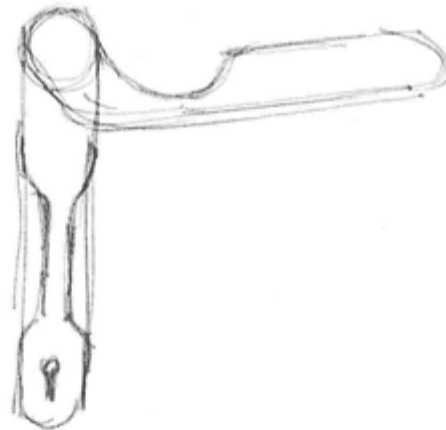
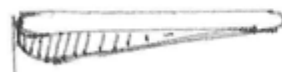
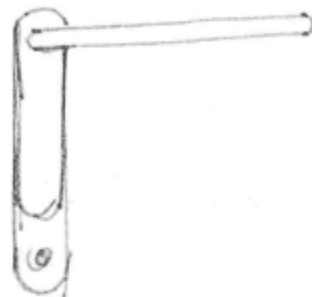


the case of Van Onck, Dutch by birth, is quite exceptional. After completing the studies at Ulm, he moved to Italy in 1959. He here began working for Olivetti, on the project for the Elea 9003; for which design Ettore Sottsass jr.

was responsible. The contact with the seething Italian scene obviously was to have a great impact on Van Onck, who took up his residence in Milan. In his numerous assignments as a consultant for industries, he became known as a rigorous professional who held the truly industrial quality of the product in high regard: above all those destined for large-scale distribution, which he developed to perfection in his collaboration with the La Rinascente department store.

He begun his career in the field of education at the same time, first in an experimental course founded by the Ministry of Education, and then in the more stable structure of ISIA (Higher Institute of Artistical Industries) in Rome. His work as a teacher has been important not only because of its scientific quality, but also in view of the fact that it provided him with an opportunity to improve his knowledge of the theories underlying the results of his

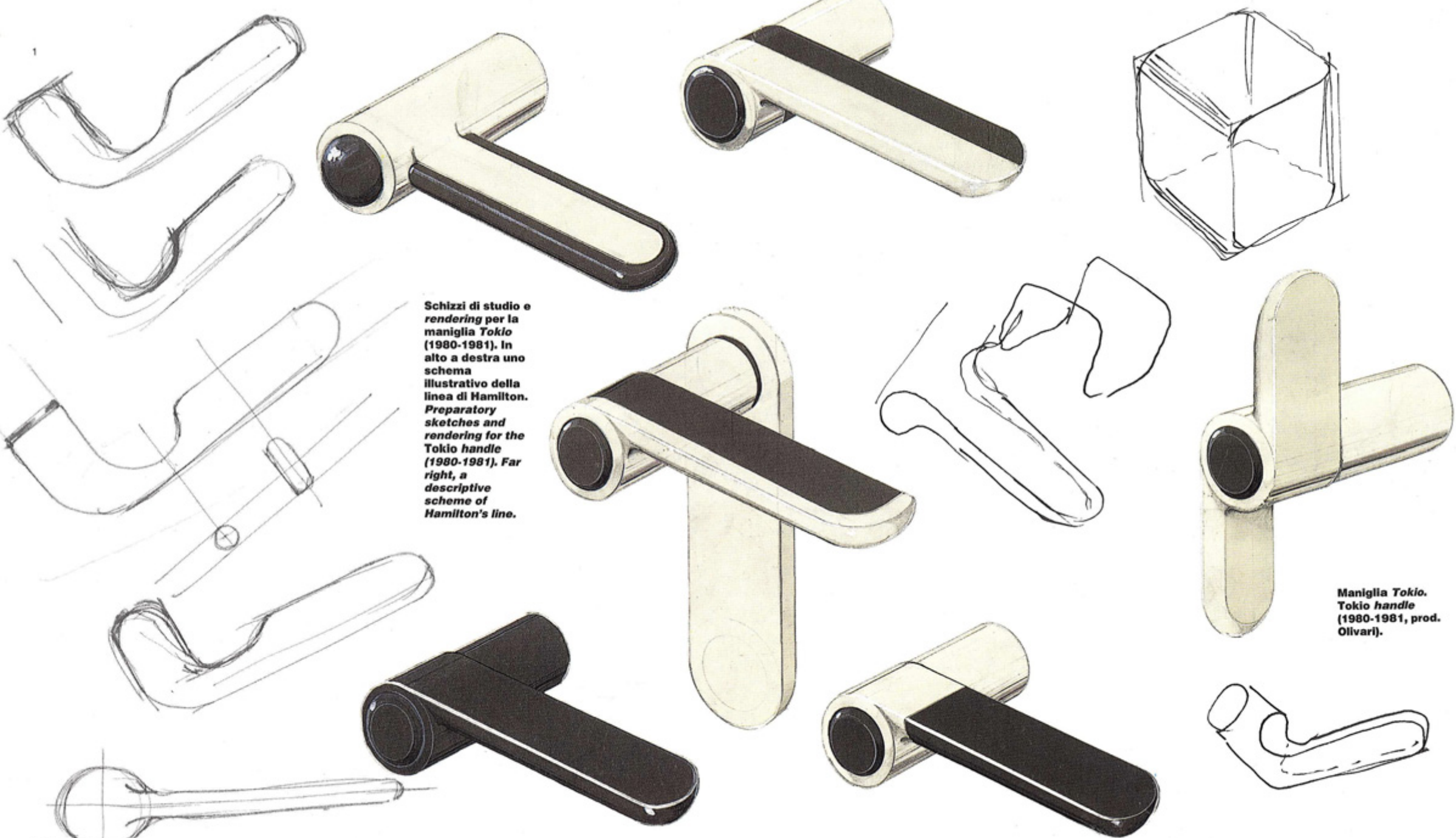
professional activities. However, Van Onck's "method" is not merely a convergence of traditional "Ulmian" canons (morphology, ergonomics, the study of perception) but also of impure elements: a taste for play, a certain element of irony and subtle psychology. Therefore, some of his objects (the folding ladder designed for Kartell, 1991) are also personalities; his steel cutlery is reminiscent of many vegetal shapes, but without any of the nostalgia typical of Art Nouveau. When designing the doorhandles requested by Olivari in 1980, Van Onck and Hiroko Takeda did a careful study on the form; ample documentation of this remains in the form of sketches and drawings. In this sequence an initial phase, characterized by an ergonomic inspiration, can easily be recognized: the lever as an actual horizontal supporting surface, with the emphasis on the point of fastening to the door as a surface suited to the pressure of the thumb; the introduction of left and right models. The form gradually developed, the last solution being that line of Hamilton according to which an object formed by a single line, without solutions of continuity, is topologically defined. At the same time the project for the Tokio doorhandle has become a rigorous application of ergonomics and a little game of "conjury".



Schizzi di studio per la maniglia Tokio.
Preliminary sketches for the Tokio doorhandle (1980-1981).

Posate da portata in acciaio inossidabile.
Serving cutlery in stainless steel (1990-1991, prod, Zani).









Paolo Pedrizzetti

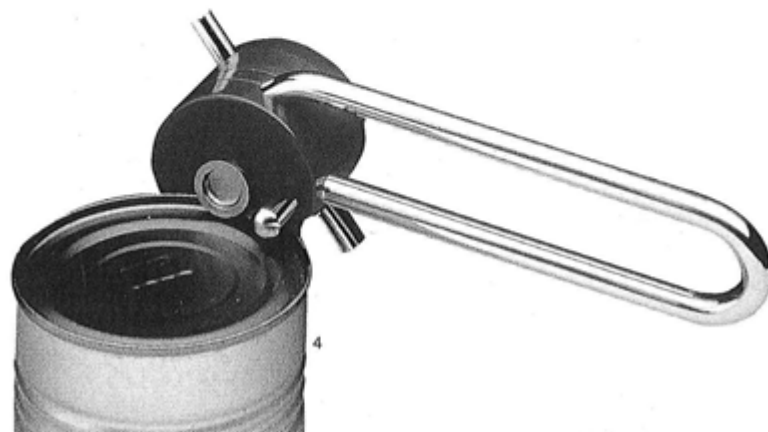
Davide Mercatali

Davide Mercatali e Paolo Pedrizzetti si affermano già negli anni Settanta come interpreti di un gusto «giovane», con la progettazione di oggetti d'uso molto *basic*. Tra questi, nel 1981, i *Balocchi*, una serie di rubinetti e accessori per il bagno che conoscono un notevole successo e con cui i due designer introducono nella produzione italiana del settore l'uso del colore. Da allora l'ambiente bagno e i suoi accessori diventano per loro una sorta di specializzazione, dove hanno modo di condurre una lunga e approfondita ricerca sulla percezione e l'uso di strumenti tanto «banali» quanto indispensabili alla vita quotidiana. Con analoga attenzione progettano elettrodomestici, posate, oggetti dove prevalente è l'aspetto dell'utilizzazione manuale. Così ad esempio il miscelatore monocomando *Calibro* (1981) e l'apriscatole *Giotto* (1987) sono caratterizzati da un elemento analogo, un tondino metallico ricurvo che costituisce la leva su cui agire per il funzionamento: forma aperta e chiusa al tempo stesso. Nella collaborazione con Olivari, Mercatali e Pedrizzetti si



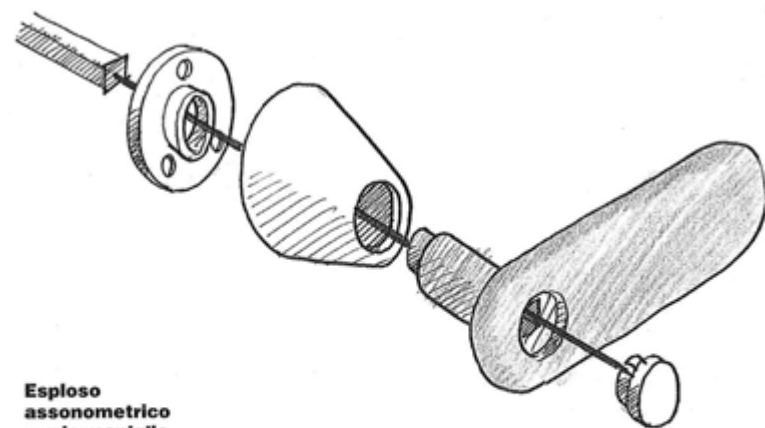
Rubinetto
I Balocchi.
I Balocchi faucet
(1981, prod.
Fantini).

mantengono fedeli alla loro impostazione fortemente visuale: la maniglia *Sfinge* è infatti un oggetto molto segnaletico, reso evidentissimo dall'abbinamento tra il tappo paracolpi (sempre nero) e i colori bianco, rosso, giallo. Allo stesso tempo, l'ampia superficie d'appoggio per la mano rende la maniglia molto comoda.



Apriscatole
Giotto.
Giotto can opener
(1987).

Already in the 1970's Davide Mercatali and Paolo Pedrizzetti gained recognition as interpreters of a "young" style, with the design of very basic useful objects; for example i *Balocchi* of 1981, a series of faucets and bathroom accessories. With this extremely successful range the two designers introduced the use of colour in the Italian production of such goods. The bathroom environment and its accessories has since then become a kind of specialization for them, in which they have been able to carry out a long and thorough study of the perception and the use of these instruments, as "banal" as they are indispensable for everyday life. With analogous care they have also designed household appliances, cutlery, and other objects where the prevailing characteristic is the aspect of the manual utilization. The monocontrol blender *Calibro* (1981) and the *Giotto* can opener,



Esploso
assonometrico
per la maniglia
Sfinge.
Axonometric
exploded drawing
of the *Sfinge*
doorhandle.

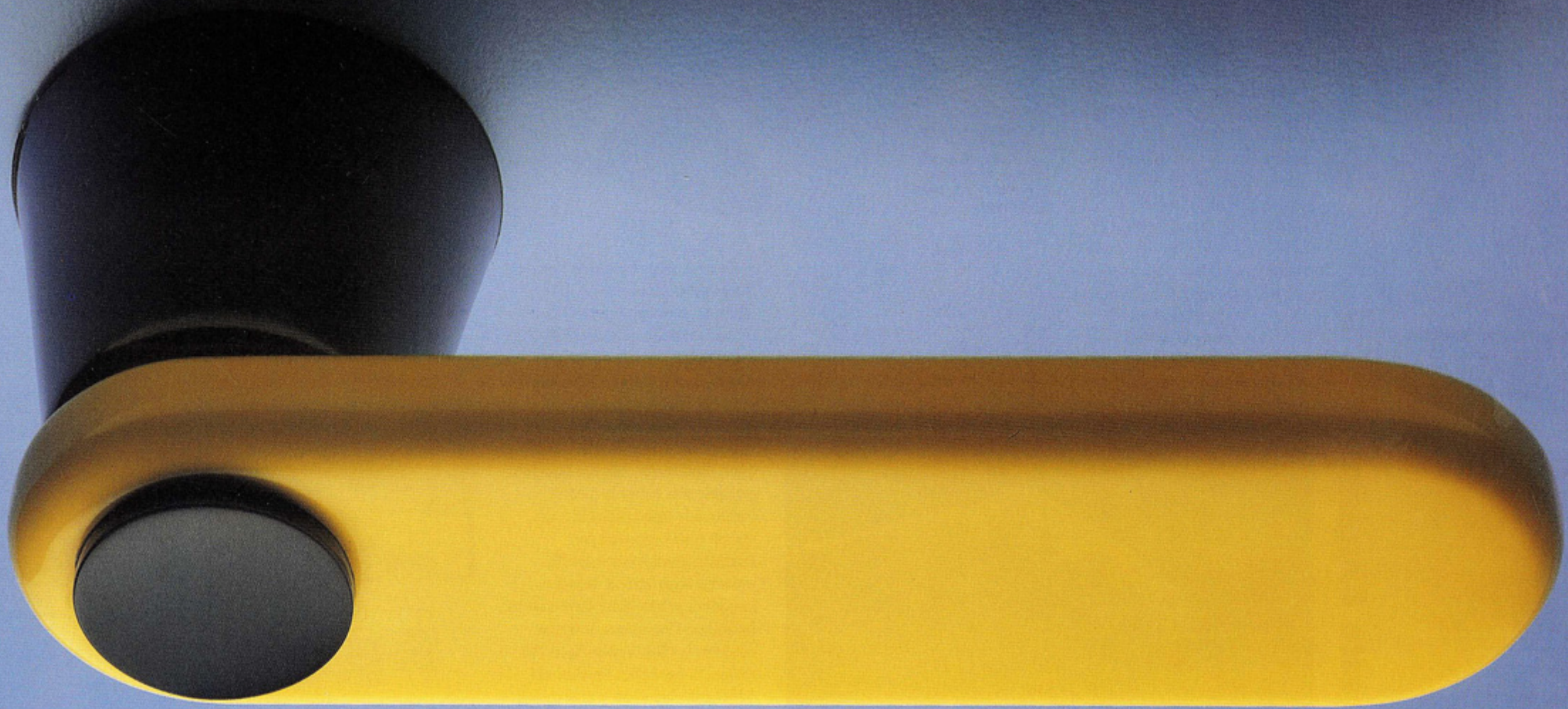
for example, are therefore characterized by an analogous element, a little curved metal bar that constitutes the lever on which to act in order that the appliance functions: a form that is open and closed at the same time. In their collaboration with Olivari, Mercatali and Pedrizzetti have remained faithful to their

markedly visual approach: the *Sfinge* doorhandle is, in fact, a very visible object, as a result of the combination of the bumper cap (which is always black) and the colours white, red, yellow. At the same time the doorhandle is very comfortable, because of the ample surface on which the hand can rest.



Miscelatore
monocomando
Calibro. *Calibro*
blender with one
control lever
(1981, prod.
Fantini).

Maniglia in
alluminio
verniciato *Sfinge*.
Sfinge doorhandle
in painted
aluminium
(1982-1983, prod.
Olivari).





L'apparizione di Giugiaro sulla scena del disegno dell'automobile rappresenta una vera e propria rivoluzione nel modo di concepire la progettazione di veicoli. Fino agli anni Sessanta non esisteva infatti in campo automobilistico la figura dell'*industrial designer*, ma semplicemente quella dello stilista, che sulla base di intuizioni più o meno giuste risolveva formalmente l'aspetto del veicolo. Le conseguenze sul piano della produzione erano evidenti: bellissime vetture sportive e fuoriserie, orribili scatole per la massa. Giugiaro smantella questa situazione arcaica, proponendosi non più come semplice figurinista, ma come progettista integrale. Nelle sue stesse parole: «Gli alti costi degli investimenti per avviare alla serie un prodotto [...] impongono al designer il massimo



Volkswagen Golf (1974).

Giorgetto Giugiaro

Panchina per arredo urbano in alluminio. *Aluminium bench for urban public areas* (1988, prod. Alucasa).



Telefono SIP Evoluzione. *Evoluzione SIP standard telephone* (1990).

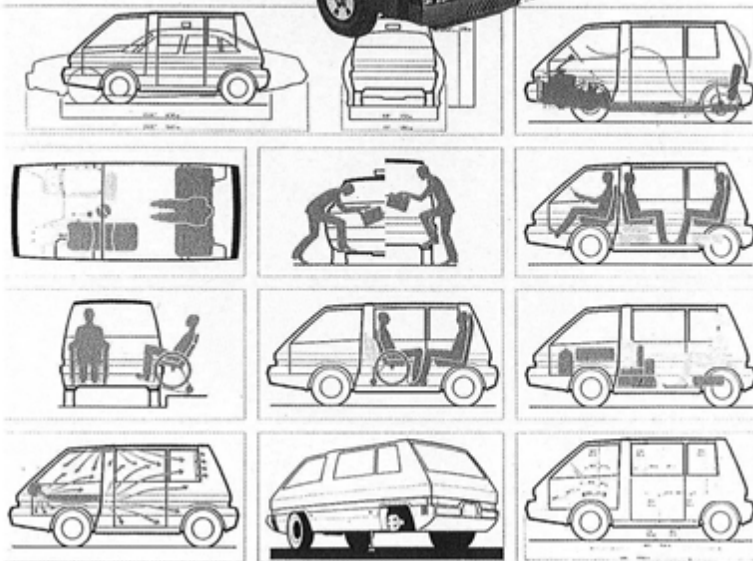


sforzo per fornire risposte precise e integrate al committente. Il designer deve compendiare la funzione creativa con quella tecnologica - farsi tecnico per dialogare con i tecnici - per poter difendere e affermare la qualità delle sue intuizioni».

Con questa concezione nasce nel 1968 l'Italdesign, con cui Giugiaro propone una formula inedita: fornire alle case costruttrici di veicoli tutti i supporti per l'industrializzazione: modelli, prototipi, carrozzeria, tempi e metodi di produzione, attrezzature, fattibilità. Con questa formula nascono la *Golf* Volkswagen (10 milioni di esemplari venduti nel 1988) e decine di altre automobili di ogni categoria, fino alla *Panda* e alla *Uno* Fiat. Giugiaro estende progressivamente la sua attività di progetto ad altri campi, fino a

creare nel 1981 la Giugiaro Design, che si occupa di tutti i prodotti diversi dall'automobile: macchine fotografiche, apparecchi telefonici, calcolatori, citofoni, autoradio, macchine per cucire, oggetti apparentemente disparati ma tutti accomunati dalla vitale importanza di un approccio ergonomico integrale. Il manubrio della bicicletta *Blouson*, la seduta delle poltrone da ufficio per Tecno, perfino la conformazione della pasta alimentare *Marille* sono altrettante «interfacce»

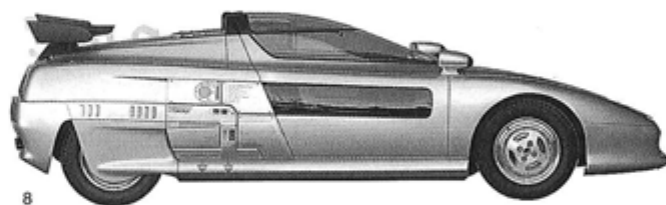
City Taxi Alfa Romeo per il concorso del Museum of Modern Art di New York. City Taxi by Alfa Romeo for the competition for the Museum of Modern Art of New York (1976).





Box per nastro magnetico Suono. Suono box for magnetic tape (1988, prod. That's).

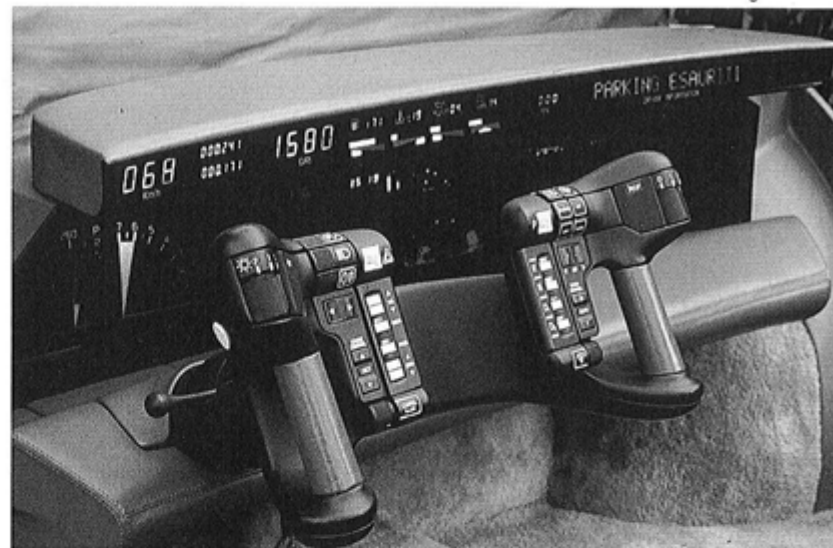
Italdesign, prototipo Aztec. Aztec prototype (1988).



8

Giugiaro's appearance on the scene of car design represented a true revolution in the way of conceiving the design of vehicles. In fact, until 1970 there was no such figure as an industrial designer in the field of automobile manufacturing, but simply the stylist, who on the basis of a more or less correct intuition resolved the formal aspects of the vehicle. The consequences on the production were obvious: very

Italdesign, posto di guida per il prototipo Incas. Driver's seat for the Incas prototype (1986).



9

Macchina fotografica Nikon F4. Nikon F4 camera (1988).



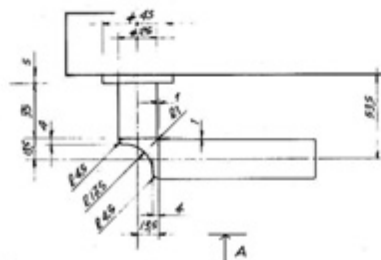
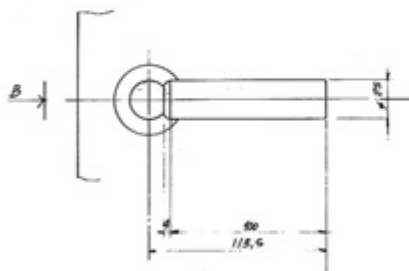
Italdesign, posto di guida per il prototipo Aztec. Driver's seat for the Aztec prototype.



10



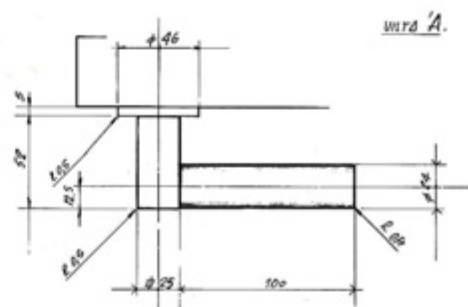
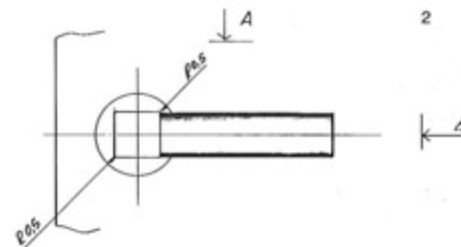
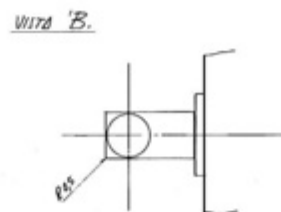
Disegni tecnici e maniglia Archimede in ottone con inserto brunito. Technical drawings and Archimede doorhandle in brass with burnished part (1985, prod. Olivari).



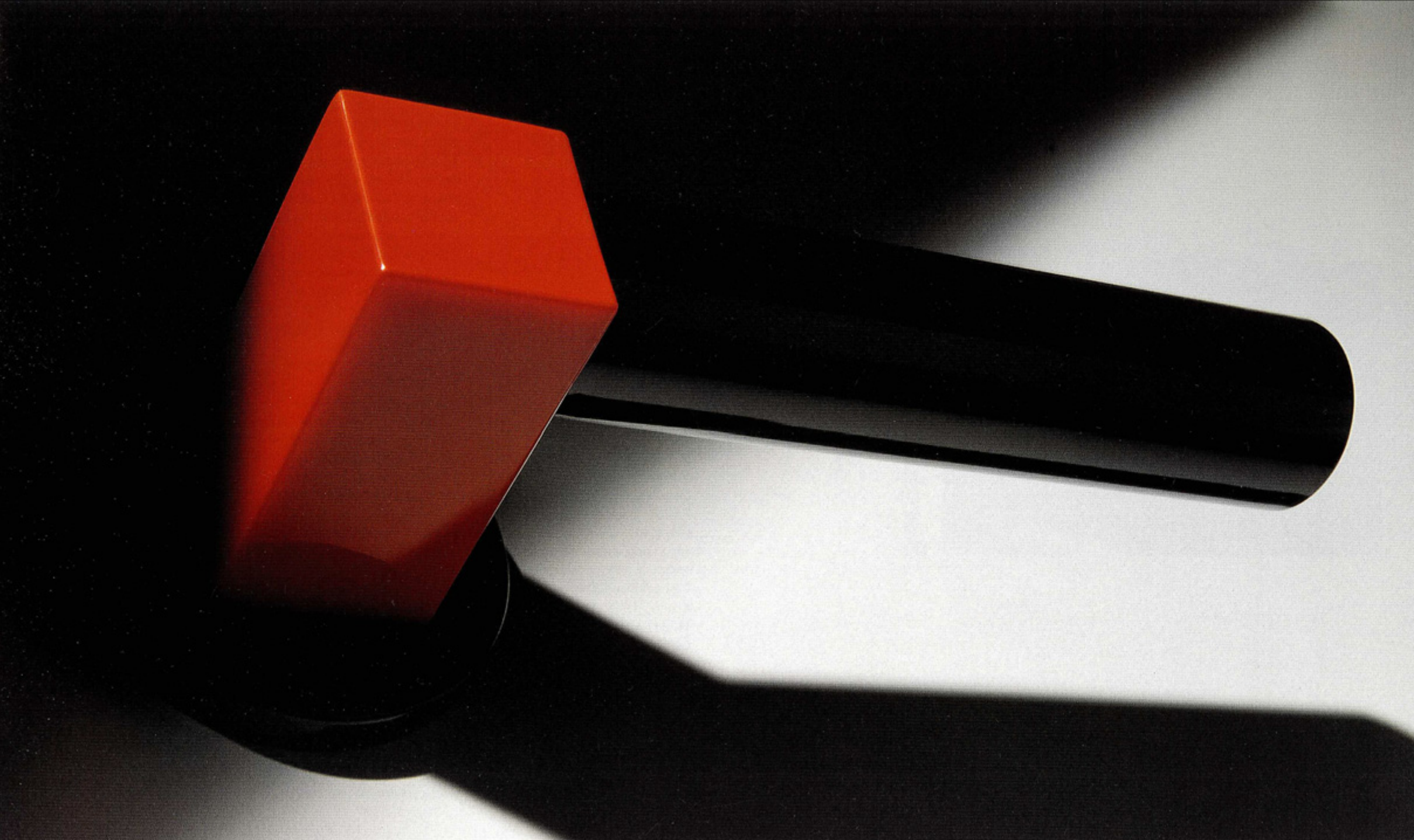
beautiful sports and custom-built cars, and horrible boxes for the masses. Giugiaro dismantled this archaic situation, presenting himself not as a mere "dress designer", but as a planner of the complete product. In his own words: "The high cost of investment for launching a product on a large scale ... forces the designer to make every effort to provide his customer with precise and complete answers. The designer must unite creative functions with the technological ones - extemporize as a technician in order to dialogue with the technicians - in order to defend and assert the quality of his intuitions".

It was on the basis of this concept that Italdesign was founded in 1968. Giugiaro proposed a new formula: to provide the car manufacturers with all the elements necessary for industrial production: models, prototypes, car bodies, times and methods of production, feasibility. The Golf Volkswagen (10 million cars sold in 1988) was created according to this formula, and dozens of other cars of all categories, to the Panda and the Uno by Fiat. Giugiaro gradually extended his activity to other fields, until he in 1981 created Giugiaro Design, a company that designed all products except cars: cameras, telephones, calculators, entry phones, car radios, sewing

machines; products that are apparently disrelated but are all characterized by the vital importance of an integral biotechnological approach. The handlebar of the Blouson bicycle, the seat of the office armchairs for Tecno, even the shape of the Marille noodles all consist in "interfaces" between Man and the object, that Giugiaro resolves with the same formal ability. As he has stated, referring to the Pitagora doorhandle, "I have always been attracted by objects of everyday use. Their simplicity stimulate the creative activity enormously. This is why I have eagerly accepted to design a new doorhandle for Olivari: as essential as the solid geometric elements that it is formed by, the cube and the cylinder. The possible colour combinations are almost infinite, as is the very concept of the number".

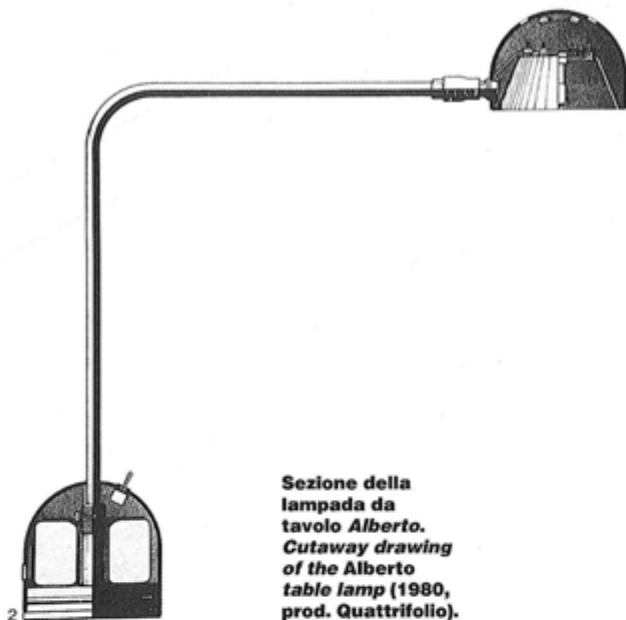


Disegni tecnici e rendering per la maniglia in resina Pitagora (a destra). Technical drawings and rendering for the Pitagora doorhandle in resin (right); (1985, prod. Olivari).





Sergio Mazza, Giuliana Gramigna

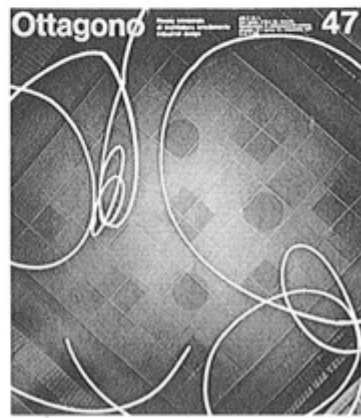


Sezione della lampada da tavolo Alberto. Cutaway drawing of the Alberto table lamp (1980, prod. Quattrifoglio).

«Gli oggetti di M & G [...] parlano a bassa voce, con grande discrezione; anche se, ponendoci l'occhio sopra, ci si accorge di quante invenzioni formali siano apportatori e quale fatica sia costata la loro messa a punto». Così il critico Giovanni Klaus Koenig, il più temuto dagli architetti per la sua sferzante vena satirica, commentava il lavoro di Sergio Mazza e Giuliana Gramigna, nell'introduzione alla monografia su di loro pubblicata nel 1983. Certamente l'inconsueta benevolenza di Koenig era dovuta alla profonda conoscenza dei due architetti, fondatori e direttori per più di vent'anni della rivista

«Ottagono», su cui Koenig ebbe a scrivere alcune delle sue pagine più belle. Questo rapporto non è però sufficiente da solo a motivare il giudizio del critico: non si può infatti non essere d'accordo con Koenig quando, parlando del design di Mazza e Gramigna, fa notare che «si tratta di oggetti nati per adattarsi all'architettura e non per essere protagonisti». Evidentissima è infatti la relazione esistente tra disegno degli spazi architettonici e di oggetti per l'arredamento, in cui i due progettisti hanno dato i migliori risultati come designer. Già nel primo lavoro eseguito da Mazza - il piccolo padiglione/cabina telefonica esposto alla X Triennale di Milano nel 1954 - l'uso del prefabbricato sortisce un elegante risultato formale; e in tutta la successiva produzione edilizia dello studio, sempre coerente è il progetto dei volumi architettonici con quello degli spazi interni. Da questa versatilità progettuale tra esterno e interno Mazza e Gramigna ricavano gli strumenti e la modestia necessari a proporre oggetti non invadenti, complementi a un abitare che si suppone definitivamente modernizzato. Oggi sappiamo che non è (probabilmente non sarà mai) così: la convivenza tra moderno e non-moderno è destinata a durare. Ebbene, in questa condizione immutabile

Copertina della rivista «Ottagono» n.47. Cover of issue n.47 of «Ottagono» magazine.





Villa V., Somma Lombardo, Varese (1970).

dell'arredo gli oggetti di Mazza e Gramigna si inseriscono ugualmente bene. Non è un caso che la maniglia *Edison*, progettata da Mazza nel 1967, sia ancora oggi prodotta da Olivari, e che la *Giuliana* (1985) disegnata in coppia, possa adattarsi anche «al più semplice e rigoroso dei battenti» come scrive Giuliana Gramigna; costituendo però «un visibile elemento di prestigio, accostabile ad altre finiture dell'ambiente ugualmente impegnative». Da qui la scelta di forme geometriche primarie, il cilindro e la sfera, armonicamente combinate: e per i materiali, l'ottone lucido o brunito, combinato con l'ebano dell'impugnatura.

Condominio a Milano: prospettiva. Apartment block in Milan: perspective (1970).



Villa V., Somma Lombardo, Varese (1970): interno; interior.



"The objects designed by M & G ... speak softly, and very discreetly; even though, on a closer examination, one realizes how many formal inventions have been introduced and how much effort their final arrangement has cost". This is how the critic Giovanni Klaus Koenig, the one most feared by architects for his cutting sarcastic moods, commented the work of Sergio Mazza and Giuliana Gramigna in 1983, in the introduction of the monography on them published in 1983. This unusual well-disposition in Koenig was certainly due to the fact that he knew the two architects, founders and editors for more than twenty years of the magazine "Ottagono", on which Koenig has written some of his best pages,

very well. This relationship is, however, not sufficient to, by itself, justify the critic's judgement: it is not, in fact, possible to agree with Koenig when, discussing Mazza and Gramigna's design, he remarks that "these objects are created so that they will adapt to the architecture, and not become protagonists". In fact, the relationship between the design of the architectural spaces and of objects for interiors is quite obvious, and the designers have made their most important contributions in this sense. Already in Mazza's first design -

S. Mazza, poltrona in resina Toga. Toga armchair in resin (1968, prod. Artemide).

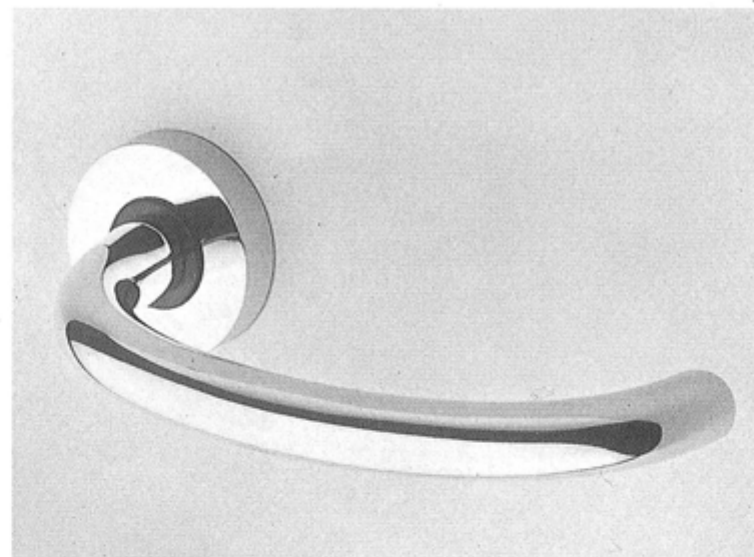




Maniglia Giuliana
in ottone e ebano.
Giuliana
doorhandle in
brass and ebony
(1985, prod.
Olivari).



Maniglia Edison.
Edison
doorhandle
(1967-1990, prod.
Olivari).



Sedia. Chair
(1962, prod.
Arflex).

the small pavilion/telephone booth exhibited at the X Milan Triennial in 1954 - the use of prefabricated elements achieved an elegant formal result. In all the subsequent productions in the building sector by the studio, the project of the architectural volumes is always coherent with that of the interior spaces. This versatility of design in the relationship between the exterior and the interior has given Mazza and Gramigna the instruments and the modesty necessary to propose objects that are not invading, and that are complementary to a style of living that can be defined positively modernized. We today know that it is not (and will probably never be) so; the cohabitation of modern and non-modern is destined to last.

2

Nevertheless, in this unchanging condition of interior design, Mazza and Gramigna's objects blend equally well.

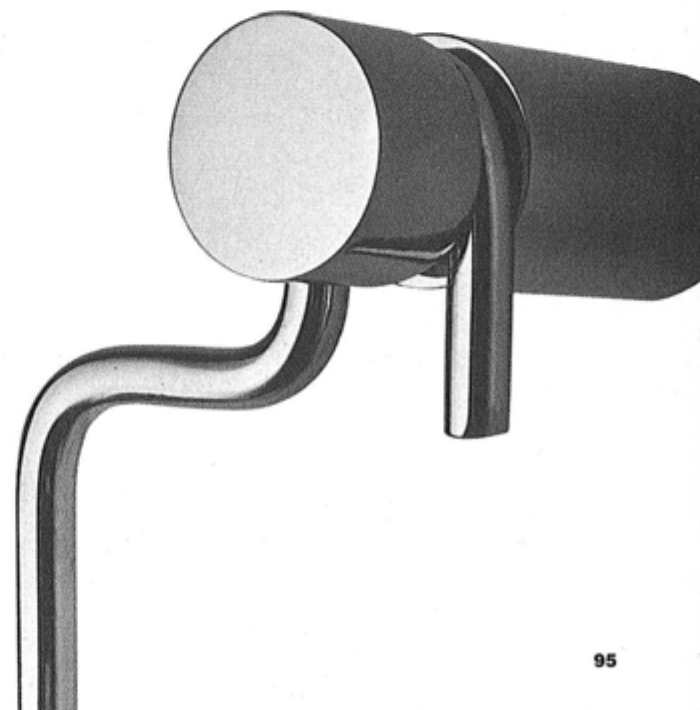
It is no coincidence that the Edison doorhandle, designed by Mazza in 1967, is still manufactured by Olivari, and that the Giuliana model, designed by the couple, is suited "to the simplest and most rigorous doors" as Giuliana Gramigna writes; even though it constitutes "a visible element of prestige, that can be combined with other, equally demanding interior finishings". This is why the designers have chosen primary geometric shapes,

3



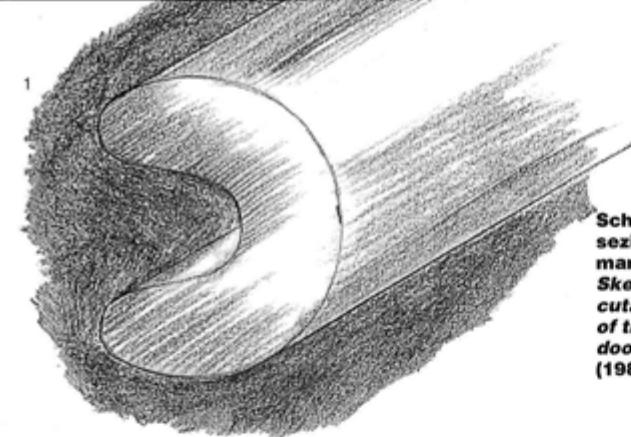
the cylinder and the sphere, harmoniously combined: and as for the materials, polished or burnished brass, combined with the ebony of the handle.

Accessori da bagno. Bathroom accessories
(1978, prod. Quattrifoglio).





1



Schizzo della sezione per la maniglia Alessia. Sketch of cutaway drawing of the Alessia doorhandle (1986).

Maniglia Alessia. Alessia doorhandle (1982-1989, prod. Olivari).

Nel 1960 la mostra «Nuovi disegni per il mobile italiano», che si tiene all'Osservatorio delle Arti Industriali di Milano e che dà l'inizio alle polemiche sul neoliberty, vede la partecipazione di molti giovani architetti. Tra questi Giotto Stoppino, che partecipa alla mostra insieme a Vittorio Gregotti e Lodovico Meneghetti, con cui svolge in quegli anni l'attività progettuale, come «Architetti Associati». La loro poltrona *Cavour* (1959) è indubbiamente uno degli oggetti più rappresentativi di quello che è stato definito da Piercarlo Bontempi «il primo movimento di riflessione critica nei confronti della cultura del disegno industriale e dell'architettura». Verso gli anni Sessanta, Stoppino intraprende l'attività individuale, concentrando sempre di più sul design, soprattutto per oggetti d'arredo concepiti però con un linguaggio coerente ai materiali e alle tecniche di produzione industriale.

Nel 1991 questa fedeltà ai principi canonici del design moderno viene riconosciuta con l'assegnazione del Premio «Compasso d'Oro» alla sua maniglia *Alessia*, disegnata nel 1982 per Olivari. È questa certamente «una soluzione corretta e coerente di un prodotto di larga diffusione», come si legge nella motivazione data dalla giuria

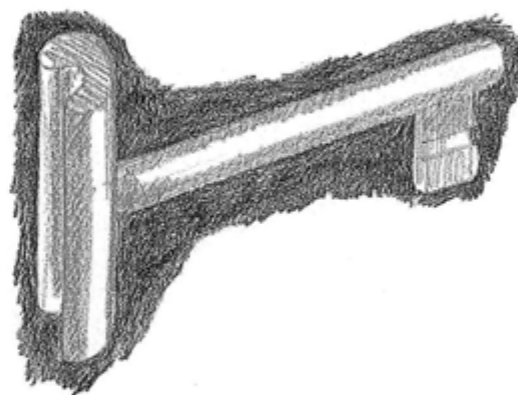
The exhibition "New Designs of Italian Furniture", held in 1960 at the Observatory of Industrial Arts in Milan, was to trigger the debate on Neo-Liberty. Giotto Stoppino, one of the numerous young architects invited to exhibit, participated together with Vittorio Gregotti and Lodovico Meneghetti; these architects

Around the 1960's Stoppino started working on his own, focusing increasingly on design, first and foremost for objects of interior design, conceived so as to render them coherent with the materials and the techniques of mass production. His faithfulness with respect to the canonic principles of modern design was recognized when he was awarded the "Compasso d'Oro" prize for his Alessia doorhandle, designed in 1982 for Olivari. This was certainly a "correct and coherent solution for

a product designed for wide distribution", as the jury states in its explanation of its choice. Yet, when carefully observing the form of the doorhandle, a cylinder that is made lighter by a hollow section, Stoppino's experience in that "brief, underestimated season of Italian design, that has left few traces, which is remembered as Neo-Liberty" can be recognized.

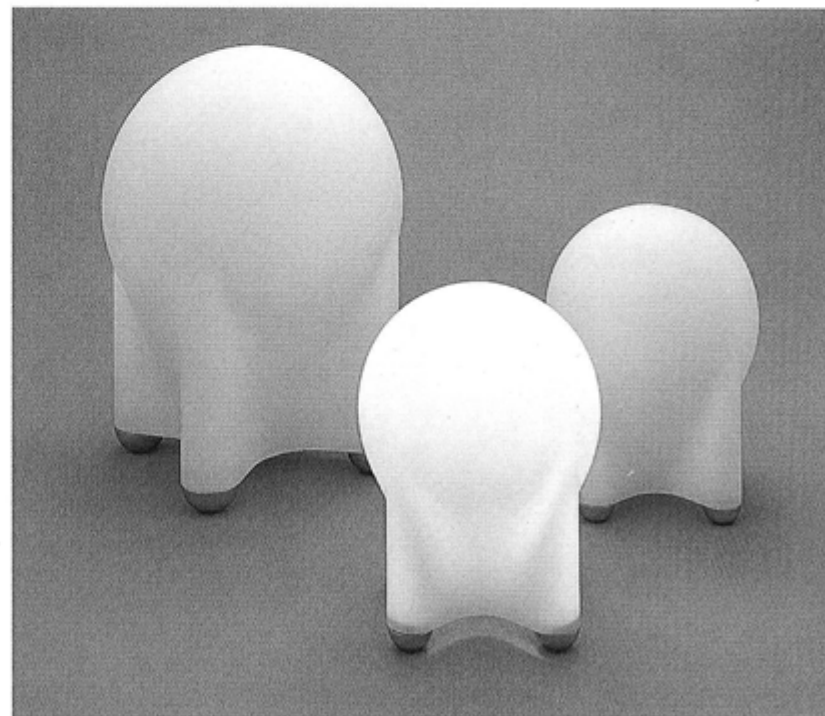
Lampade da tavolo Drop 1, Drop 2. Table lamps Drop 1, Drop 2 (1976, prod. Tronconi).

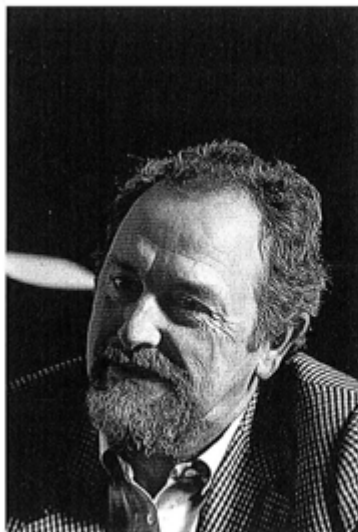
Schizzo per chiave. Sketch for key (1986).



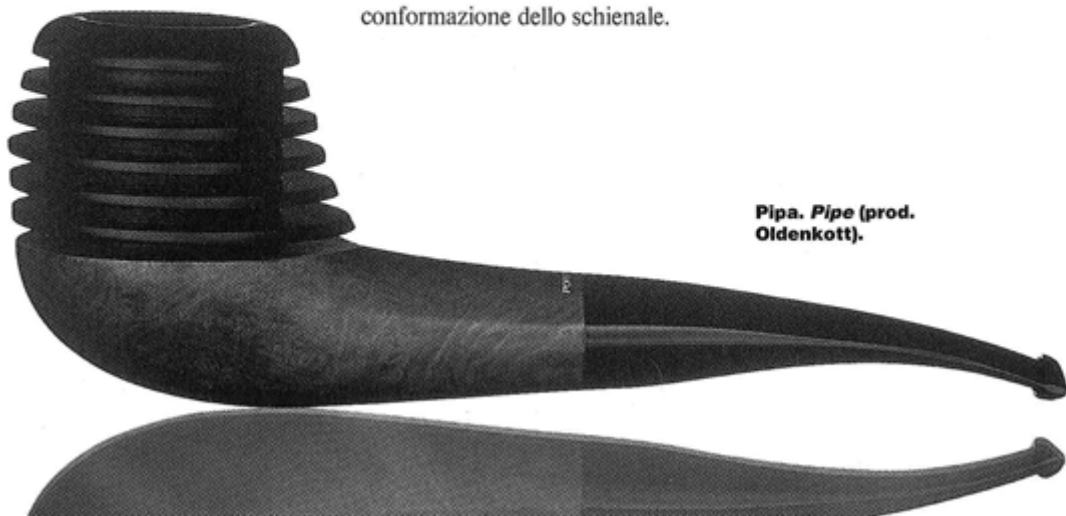
per l'assegnazione del premio. E tuttavia, osservando attentamente la forma della maniglia, un cilindro alleggerito da una sezione svuotata, si ritroverà in essa il segno dell'esperienza di Stoppino in quella «breve, sottovalutata, di poche tracce concrete, stagione del design italiano passata alla storia con il nome Neoliberty».

worked together as designers, as "Architetti Associati". Their armchair Cavour (1956) is without doubt one of the most representative objects of that which Piercarlo Bontempi has defined "the first movement of critical reflection towards the culture of industrial design and architecture".

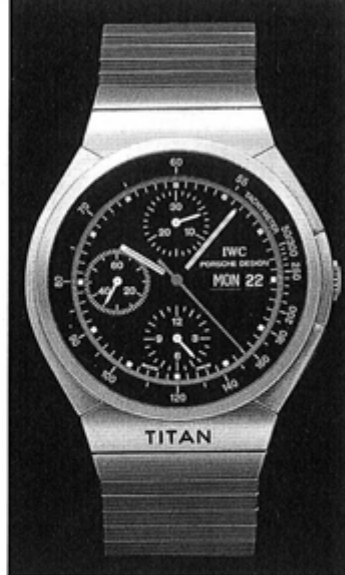




L'itinerario di Ferdinand Porsche è noto: dal disegno della 911, un'auto che è sinonimo stesso di velocità, alla progettazione di prodotti industriali nei campi più diversi. Gli oggetti da lui firmati rispecchiano una concezione forte della tecnologia, sempre presente e leggibile in modo chiaro, anche quando applicata alle funzioni più semplici. Ad esempio, nella pipa per Oldenkott, rilevata l'importanza di raffreddare il fumo il più possibile, intorno al fornello viene creata una sorta di griglia, affine a quelle usate nei motori di motocicletta. Il risultato, insieme funzionale e accattivante, fa dell'oggetto un buon successo commerciale. Altro esempio, la poltrona *Antropovarius* (1982): gli studi ergonomici, condotti in collaborazione con l'Università di Monaco, rivelano la necessità di una massima aggiustabilità della seduta - non solo in altezza e in inclinazione, ma anche nella conformazione dello schienale.

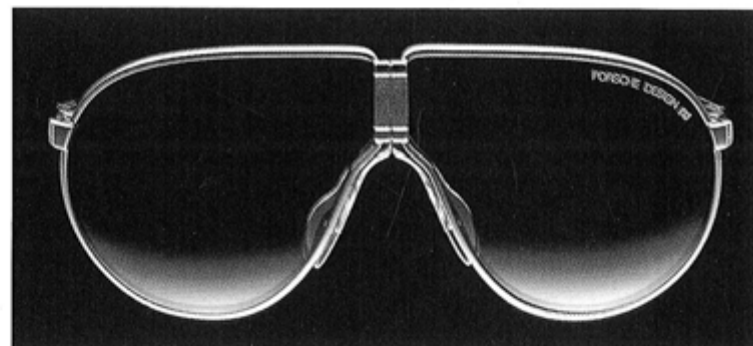


Pipa. Pipe (prod. Oldenkott).

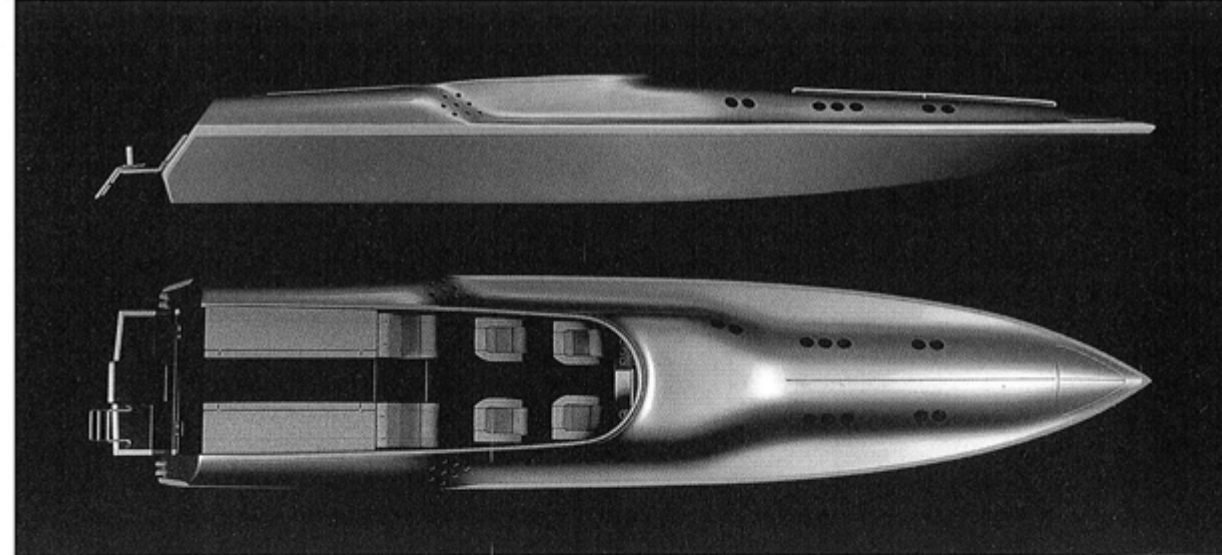


Orologio. Watch (1983, prod. IWC).

Occhiali. Glasses (1980, prod. Porsche Design).



Ispirandosi proprio alla colonna vertebrale umana, il progettista concepisce una «spina» centrale con tanti supporti orizzontali ad essa collegati: la possibilità di diversa articolazione di questi elementi consente una maggiore regolabilità della poltrona sulla migliore posizione. Il risultato visivo è di una normale poltrona relax con un supporto molto *hi-tech*, che indubbiamente la differenzia dal resto della produzione di settore, in genere piuttosto convenzionale. Tecnologia, dinamicità,



7

Rendering per il motoscafo off-shore Kineo. Rendering for the off-shore Kineo speedboat.

«macchinismo» sono temi ricorrenti nel lavoro di Porsche: ciò non significa che i suoi prodotti non siano anche molto gradevoli. Interpellato da Olivari nel 1989 per il progetto di una serie di maniglie, lo studio fornisce due diverse proposte, entrambe giudicate adatte alla produzione. La *Olympia* è quasi una sorpresa per chi già conosce il design Porsche: il classico cilindro è rinnovato e reso meno freddo da una sezione particolare, che richiama le scanalature di una colonna o un fusto vegetale. Un'accenno post-modern? La *Alexandra* è invece più innovativa: sviluppata decisamente in orizzontale, fornisce una superficie d'appoggio molto ampia, e diventa insieme un segno forte, una presenza ben determinata nell'arredamento.

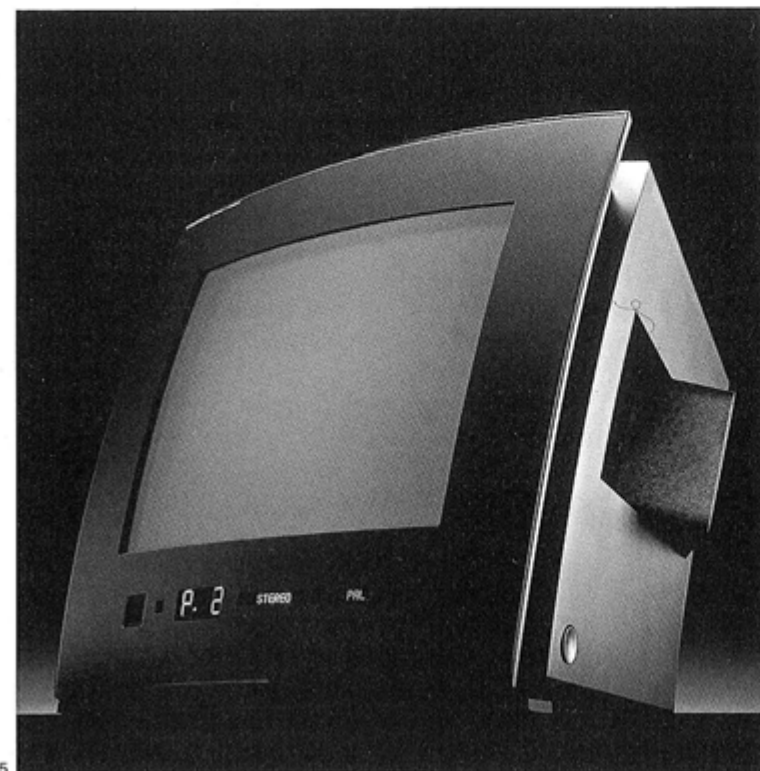
Ferdinand Porsche's vicissitudes are familiar to us: from his design of the 911, a car that is the very synonym of speed, to the design of industrial products in a wide variety of fields. The objects that carry his signature reflect a strong concept of technology, which is always evident and easily recognized, also in the most simple functions. For example, in the pipe designed for Oldenkott, considering the importance of cooling the smoke as much as possible, a kind of grill, similar to those used in motorbike engines, has been created. The result, at the same time functional and fascinating, guaranteed a good commercial success for the object. Another example, the Antropovarius armchair (1982): the ergonomic studies, made in collaboration with the University



Lampada Jazz. Jazz lamp (1989, prod. PAF).

6

Televisore. Television set (1987, prod. Grundig).



5



Porta Convex.
Convex door
(1991, prod. Tre
più, engineering
by Fauciglietti).

of Munich, have revealed the importance of a maximum adjustability of the chair - not only its height and inclination, but also the shape of the back. Taking inspiration precisely from the human vertebral column, the designer has ideated a central "backbone", connected to a number of horizontal supports: by means of the different articulations that are made feasible by these elements, the chair can be adjusted to the best position. Visually speaking the appearance is that of a normal relax armchair with a very high-tech base, which doubtlessly makes it an exception with respect to the remaining production in this sector, which is, generally speaking, quite conventional.

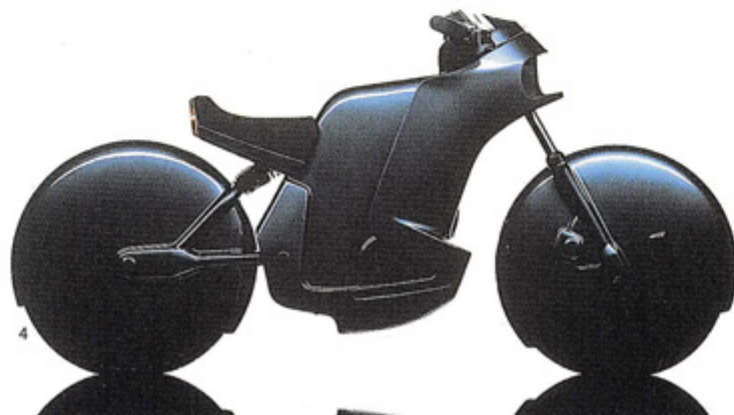
Technology, dynamism,

**Rubinetto
miscelatore
Eclisse.** Eclisse
blending faucet
(prod. M&Z).



**Poltroncina
regolabile
Anthropovarius.**
Adjustable
armchair
Anthropovarius
(1982, prod.
Poltrona Frau).

**Prototipo di
motocicletta
alternativa AMK.**
AMK prototype
for an alternative
motor-bike (1979).



"mechanization"; these themes occur repeatedly in Porsche's work: this does not, however, mean that his products cannot also be very pleasant. Contacted by Olivari in 1989 for the design of a series of doorhandles, the studio presented two different proposals, both adjudicated suited for production. The Olympia is almost a surprise for those who are familiar with Porsche's design: the

classical cylinder has been renewed and made less cold by a particular section, reminiscent of the column of a plant trunk. A post-modern hint? Alexandra, on the other hand, is more innovative: developed decidedly in a horizontal direction, it features a very ample surface for the hand, and is also of a strong visual impact, a determinant presence in the interior.

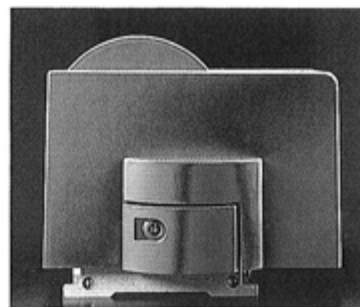
**Maniglia
Alexandra.**
Alexandra
doorhandle
(1989-1991, prod.
Olivari).

Maniglia Olympia.
Olympia
doorhandle
(1989-1991, prod.
Olivari).





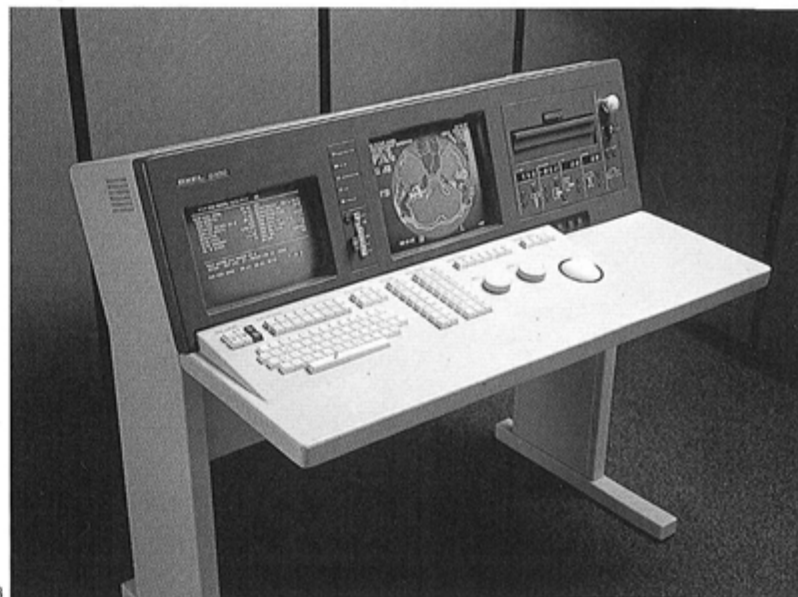
La produzione di Bonetto come designer è sterminata: circa quattrocento oggetti, realizzati tra il 1959 - quando inizia la collaborazione con Borletti - e il 1991, anno della sua morte improvvisa. Lavoratore davvero infaticabile, organizzatore della discussione e della diffusione del design attraverso l'ADI e l'ICSID, docente e conferenziere noto in tutto il mondo, Bonetto ha però sempre privilegiato il lavoro quotidiano della progettazione: continuando a schizzare progetti mentre parlava con il suo interlocutore, dando istruzioni su modelli, verificandoli passo per passo, e soprattutto imbarcandosi in interminabili «riunioni al vertice». Da questi incontri usciva evidentemente con successo, se è riuscito persino a progettare un motore Fiat (*Fire 1000*, 1985). I suoi prodotti sono stati definiti «immediatamente utili, pieni di buon senso, funzionalmente ineccepibili, dignitosamente sottomessi, senza ansie di egocentrismo» (Paola Antonelli, *Collezione per un modello di museo...*, 1990). Certamente Bonetto era affine nel carattere e nell'atteggiamento ai suoi oggetti: fortissima era in lui la coscienza della complessità del vero disegno industriale. Sembrava avere sempre in mente la *boutade* «Se il prodotto si vende è merito dei commerciali, se non si vende è colpa del design», che arrivò a



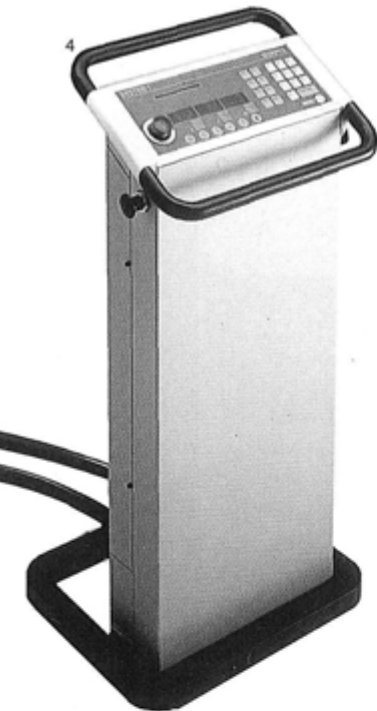
Riduttore per cancelli automatici. Adapter for automatic gates (1990, prod. Novotecnica)

2

Console per apparecchiature elettromedicali. Console for electromedical apparatuses (1987, prod. Elscint).



3



Console per macchina a controllo numerico. Console for numeric control machine (1987).

mettere come premessa di un suo intervento al Premio SMAU 1989. Per combattere la diffusa credenza di una sostanziale superficialità del design, Bonetto spendeva tutte le sue energie, cercando di ricordare tutti gli aspetti del processo di creazione dell'oggetto. Parlava di una necessaria «ricerca, pianificazione e sviluppo condotta da design e marketing uniti», ma in cuor suo sapeva benissimo che le responsabilità finali sulla forma

e la funzionalità di un prodotto ricadono quasi integralmente sul designer. Per questo forse, a parità di sforzo, preferiva concentrarsi su prodotti davvero complessi: macchine utensili, apparecchi telefonici, hi-fi, video, radio, cruscotti di veicoli (una sua specializzazione), lavatrici, sistemi di illuminazione: strumenti di cui è veramente possibile verificare concretamente l'utilizzabilità. In questo senso l'ergonomia, ad esempio, non era per Bonetto un alibi per forme banali o esagerate, ma un vero e proprio criterio progettuale, con regole ed eccezioni che diventano incentivi a un miglioramento del prodotto. Così, nei suoi interni di auto «l'utente seduto sul trono si abitua ai comandi con la naturalezza con cui si abitua alla tastiera dei nuovi telefoni o alle papille del telecomando di un televisore». Massima attenzione dunque all'uso fisico dell'oggetto: anche nei suoi progetti di maniglie per Olivari (1989-1990), Bonetto non poteva evitare di insistere sulla forma più comoda possibile. Nascono così decine di modelli (di questo progetto non esistono praticamente disegni), con cui per progressivi piccoli avvicinamenti si giunge alla forma migliore: che non necessariamente è la più complessa. Tanto che il prodotto finale sembra un oggetto senza datazione: lontano da mode e stili, come Bonetto amava sentirsi.

Mobili direzionali. Office furniture for executives (1987, prod. Castelli).

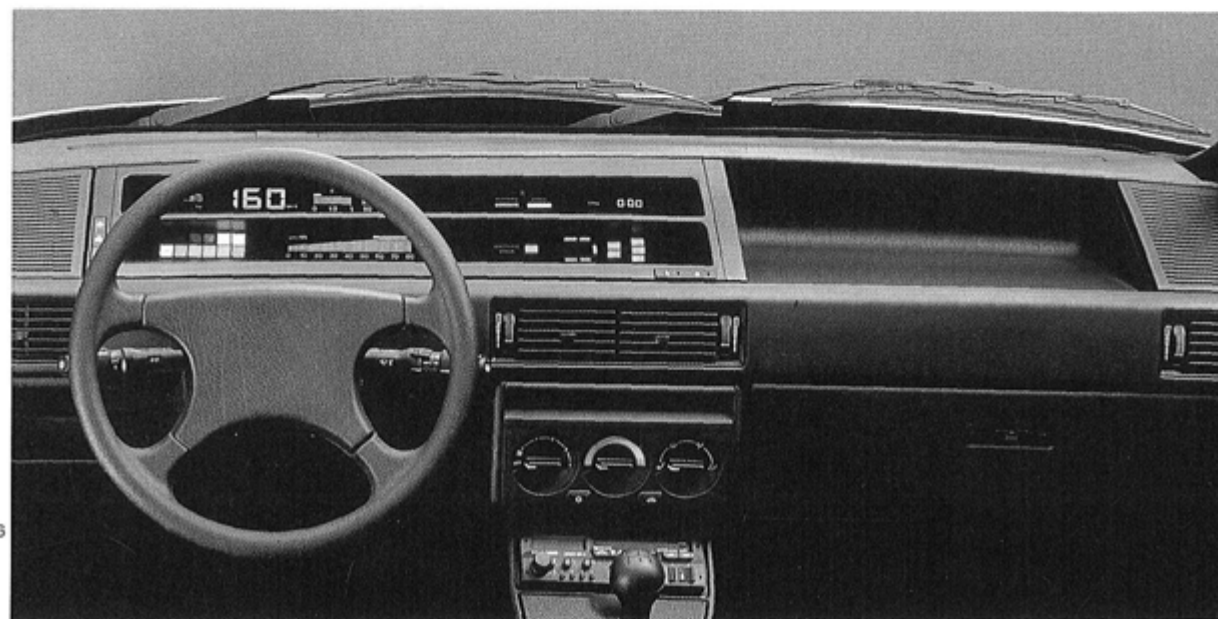


Bonetto's production as a designer is boundless: about four hundred objects, realized between 1959 - when he began collaborating with Borletti - and 1991, the year of his sudden death. A truly tireless worker, organizer of the debate and the diffusion of design through the ADI and the ICSID, an internationally renowned teacher and lecturer, Bonetto has

nevertheless always privileged his everyday work as a designer: continuing to sketch projects while speaking with his interlocutor, giving instructions on models, checking them step by step, and above all embarking on endless "summit meetings". He has obviously emerged successful from these meetings, in view of the fact that he even succeeded in

designing an engine for Fiat (Fire 1000, 1985). His products have been defined "immediately useful, full of good sense, functionally impeccable, submissive in a dignified manner, without egocentric anxieties" (Paola Antonelli, Collezione per un modello di museo..., 1990). Bonetto was, certainly, congenial in character and attitude to his

objects: he was burdened by an extremely strong conscience of the complexity of true industrial design. It seems that he always had the wisecrack "If the product is sold it is thanks to the marketing experts, if it is not sold it is the fault of the design" in mind, which he even used as a premise for his participation at the 1989 SMAU prize. In order to counter the common belief that design is a substantially superficial matter, Bonetto dedicated all his energies, seeking to unite all the aspects of the process of creation of the object. He spoke of the necessity of "research, planning and development conducted by design and marketing in unison", but he knew well, at heart, that the final responsibility for the form and the functionality of a



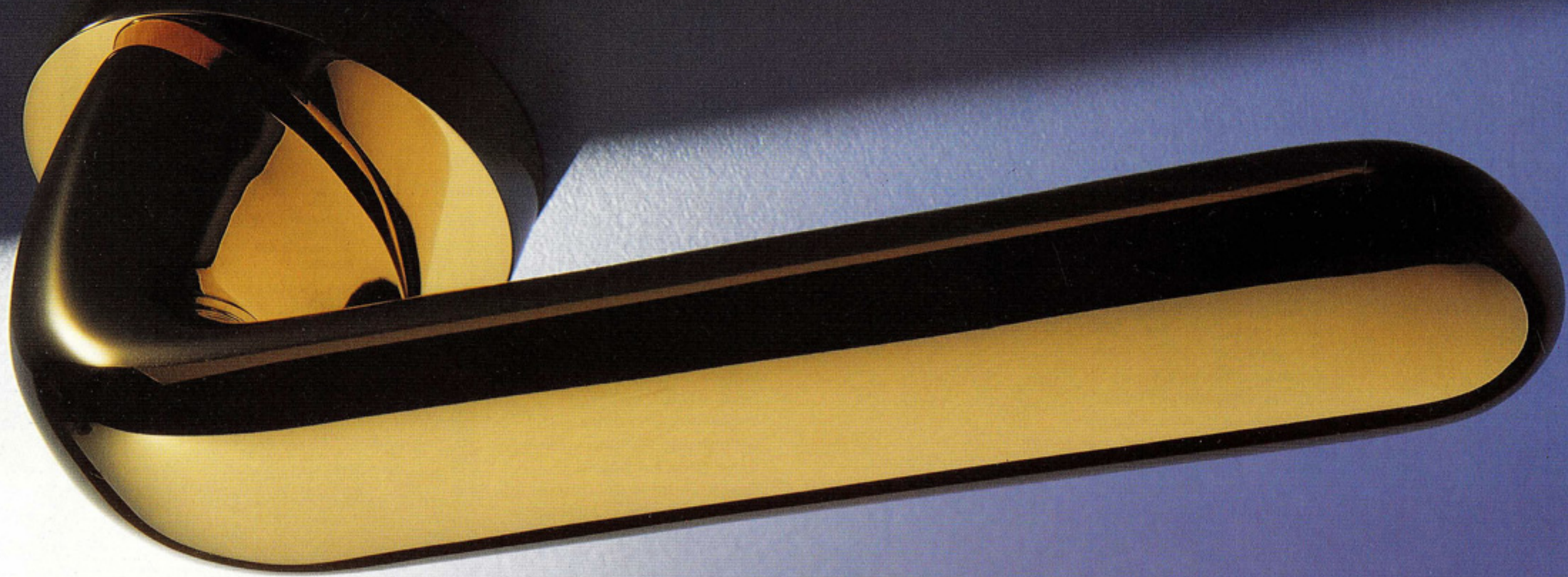
Posto di guida della Fiat Tipo. Driver's seat for Fiat's Tipo car (1989).

product almost entirely fell on the designer. This is perhaps why, if the effort was the same, he preferred to concentrate on truly complex products: industrial machines, telephones, hi-fis, videos, radios, dashboards for vehicles (a specialization of his), washing machines, illumination systems: instruments of which usability can actually be verified. Ergonomics was, for example, not an alibi for banal or exaggerated forms for Bonetto in this sense, but a true criterion of design, with rules and exceptions that became incentives for an improvement of the product. Thus, in his car interiors "the user, seated on the throne, becomes accustomed with the control just as naturally as he becomes familiar with the keyboard of a new telephone or the buttons of a television remote control". Therefore, maximum attention for the physical utilization of the object: also in his project for doorhandles for Olivari (1989-1990), Bonetto could not help insisting on the most comfortable shape possible. Tens of models were thus created, with which, by means of a sequence of small adjustments, the ideal form has been reached: which is not necessarily the most complex one. Indeed, the final product seems a timeless object: remote from fashions and styles, as Bonetto probably enjoyed to feel.

**Bonetto Design,
modelli di
maniglia per
porta e finestra.
models for handle
for door and
window
(1990-1991).**



**Maniglia Bonetto.
Bonetto
doorhandle
(1991-1992, prod.
Olivari).**





Vico Magistretti

«Maestro» internazionalmente riconosciuto, uno dei designer italiani più famosi nel mondo, Vico Magistretti è un personaggio «scomodo» nella cultura architettonica italiana. Già nel 1959 gli viene mosso un attacco da parte dei «modernisti ortodossi» durante il IX Congresso Internazionale di Architettura Moderna (CIAM), per aver presentato una villa ad Arenzano «inquinata» da elementi di linguaggio locale.

Da allora Magistretti è autore di edifici (Quartiere Milano San Felice, 1967; Centro Cassa di Risparmio di Parma, 1985) che non rientrano negli schemi convenzionali del moderno o tanto peggio del postmoderno. Di volta in volta egli costruisce espressioni e funzioni - nuove o reinventate - ma sempre insofferenti verso stili e stilemi. Così la lampada da tavolo *Eclisse* (1965) è un abile esercizio progettuale sul tema della sfera; le posate per Cleto Munari (1980) sono un'elegantissima variazione formale su tipologie classiche, a cui si aggiunge una particolare attenzione ergonomica; mentre molti dei suoi mobili sono vere e proprie invenzioni (libreria pieghevole *Nuvola Rossa*, 1977), spesso animate da un'autentica vocazione al prodotto semplice e di larga producibilità.

Questa concreta raffinatezza ha apportato a Magistretti un successo straordinario, facendo di



2

lui l'incarnazione di quanto di più vendibile ha prodotto il design italiano per l'arredamento. Magistretti smitizza abitualmente questo suo ruolo con ironiche battute, sostiene di non saper disegnare: «Però faccio tanti schizzi che hanno una certa anima», dice. In realtà il suo è sempre un lucido ragionamento, esercitato sulle forme geometriche essenziali, con una rara abilità supportata dalla sua cultura visiva e storica. Al tempo stesso non sembra troppo preoccupato di lavorare per la gloria futura, ma preferisce piuttosto pensare al quotidiano: «Noi non facciamo quadri [...] dobbiamo vendere e abbastanza rapidamente, perché se no i nostri oggetti vanno fuori catalogo». Eppure così facendo crea spesso oggetti in un certo senso «immortali», dotati di grande leggerezza, nell'uso e nell'immagine.

La sua maniglia per Olivari, disegnata nel 1990, è un caso significativo: inizialmente pensata nel filone «organico», come una specie di «osso» molto arrotondato, si trasforma - con due tagli netti alle estremità della leva - in una forma molto dinamica e decisamente originale, senza nulla perdere in funzionalità e piacevolezza di contatto.

**Casa a Ello, Como.
House at Ello,
Como (1962).**

Internationally recognized "master" and one of the world's most famous Italian designers, Vico Magistretti is a kind of "enfant terrible" in the Italian architectural milieu. Already in 1959 an attack was launched against him by the "orthodox modernists" during the IX International Congress of Modern Architecture (CIAM), because the villa designed by him at Arenzano was "polluted" by local stylistic elements.

Magistretti has since then planned buildings (the San Felice development in Milan, 1967; the Centro Cassa di Risparmio at

**Sedia Selene.
Selene chair
(1969, prod.
Artemide).**

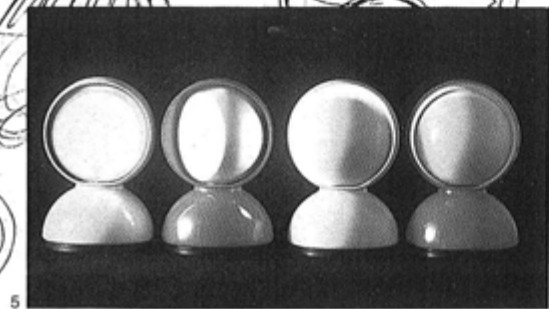


**Centro
«Cavagnari» della
Cassa di
Risparmio di
Parma.**

**«Cavagnari»
centre of the
Cassa di
Risparmio di
Parma (1985).**



3



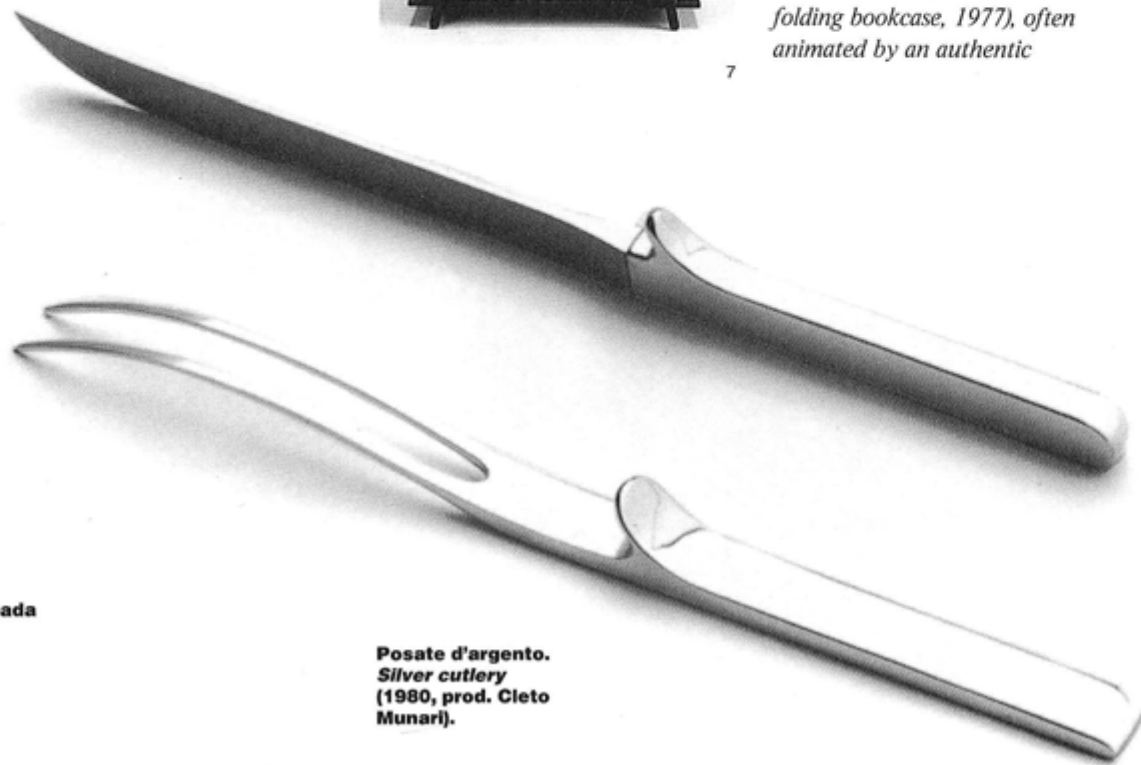
**Schizzi e lampada
Eclisse.
Sketches and
Eclisse lamp
(1965, prod.
Artemide).**

**Libreria Nuvola
Rossa. Nuvola
Rossa bookcase
(1977, prod.
Cassina).**



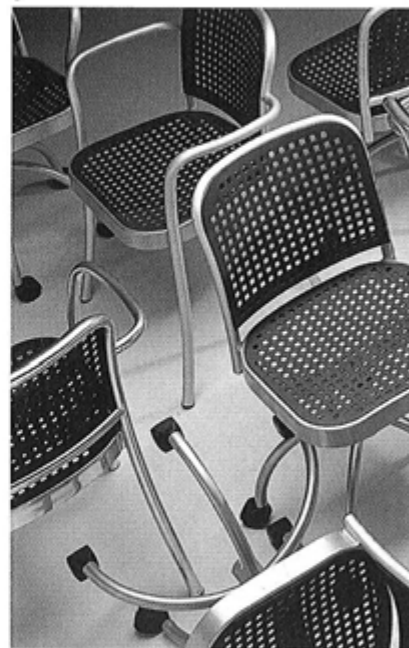
Parma, 1985) that are disrelated to the conventional pattern of the modern, or so much the worse, of the postmodern. He has from time to time built expressions and functions - new or re-invented - but always intolerant towards styles and stylistic elements. Thus the lamp Eclisse (1965) is a clever exercise of design on the theme of the sphere; the cutlery designed for Cleto Munari (1980) is a very elegant formal variation on classical typologies, to which particular attention has been paid to the ergonomic aspects. While many of his pieces of furniture are true inventions (the Nuvola Rossa folding bookcase, 1977), often animated by an authentic

7



**Posate d'argento.
Silver cutlery
(1980, prod. Cleto
Munari).**

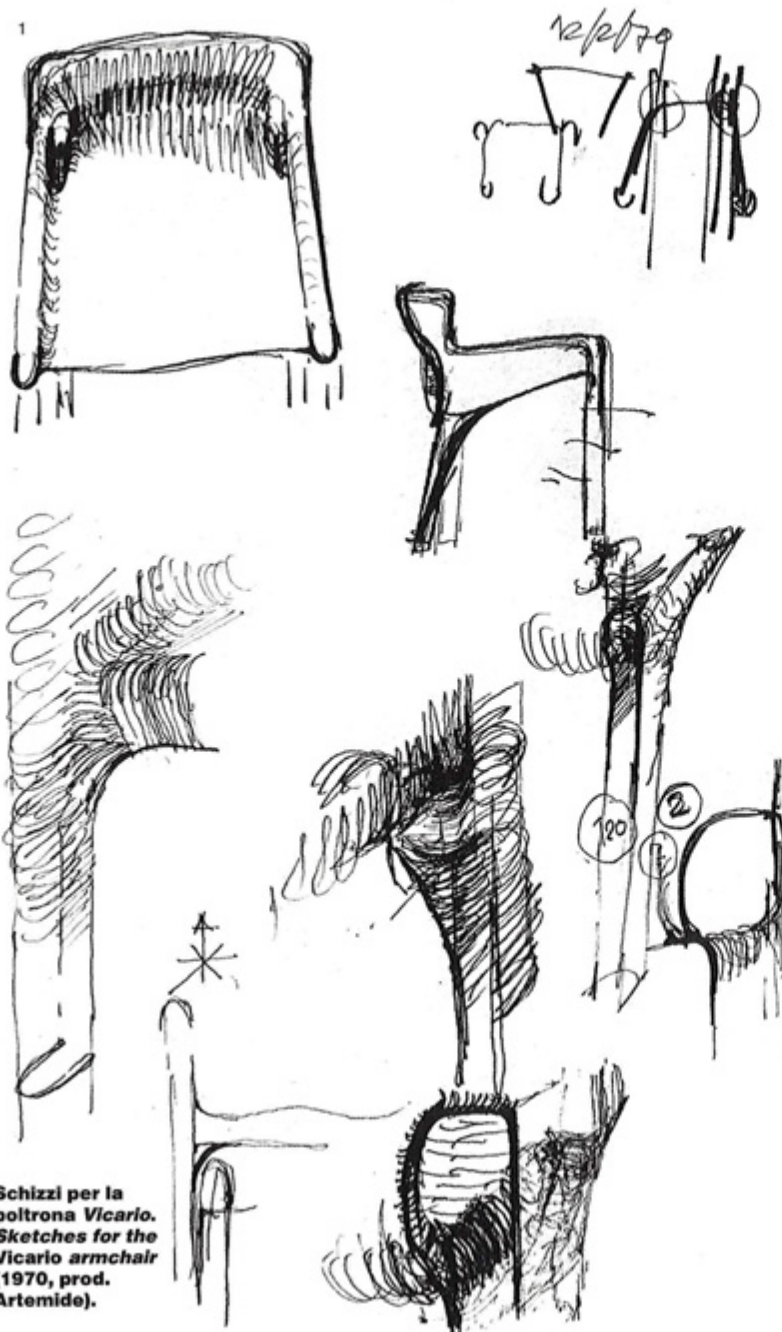
8



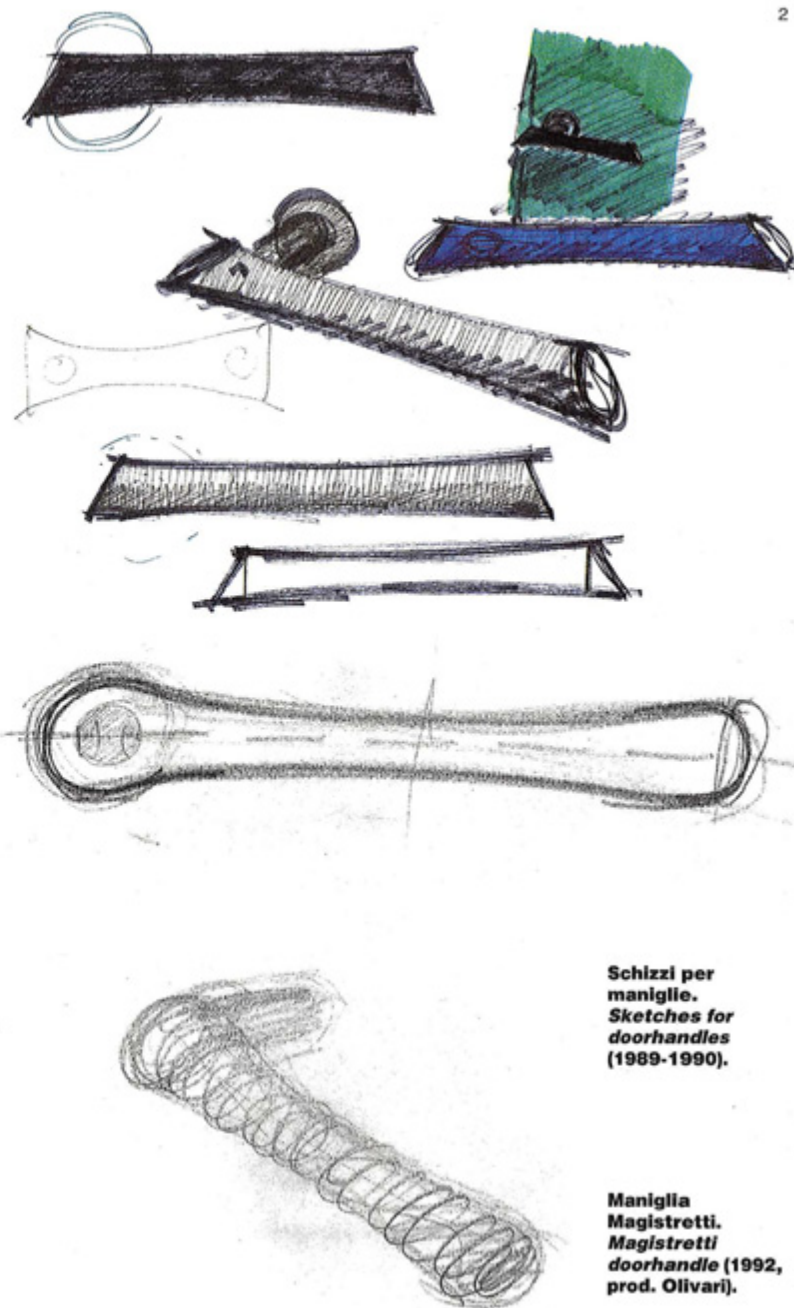
**Sedie in alluminio
Silver.
Silver chair in
aluminium (1989,
prod. De Padova).**



Schizzi per la poltrona Vicario.
Sketches for the
Vicario armchair
(1970, prod.
Artemide).

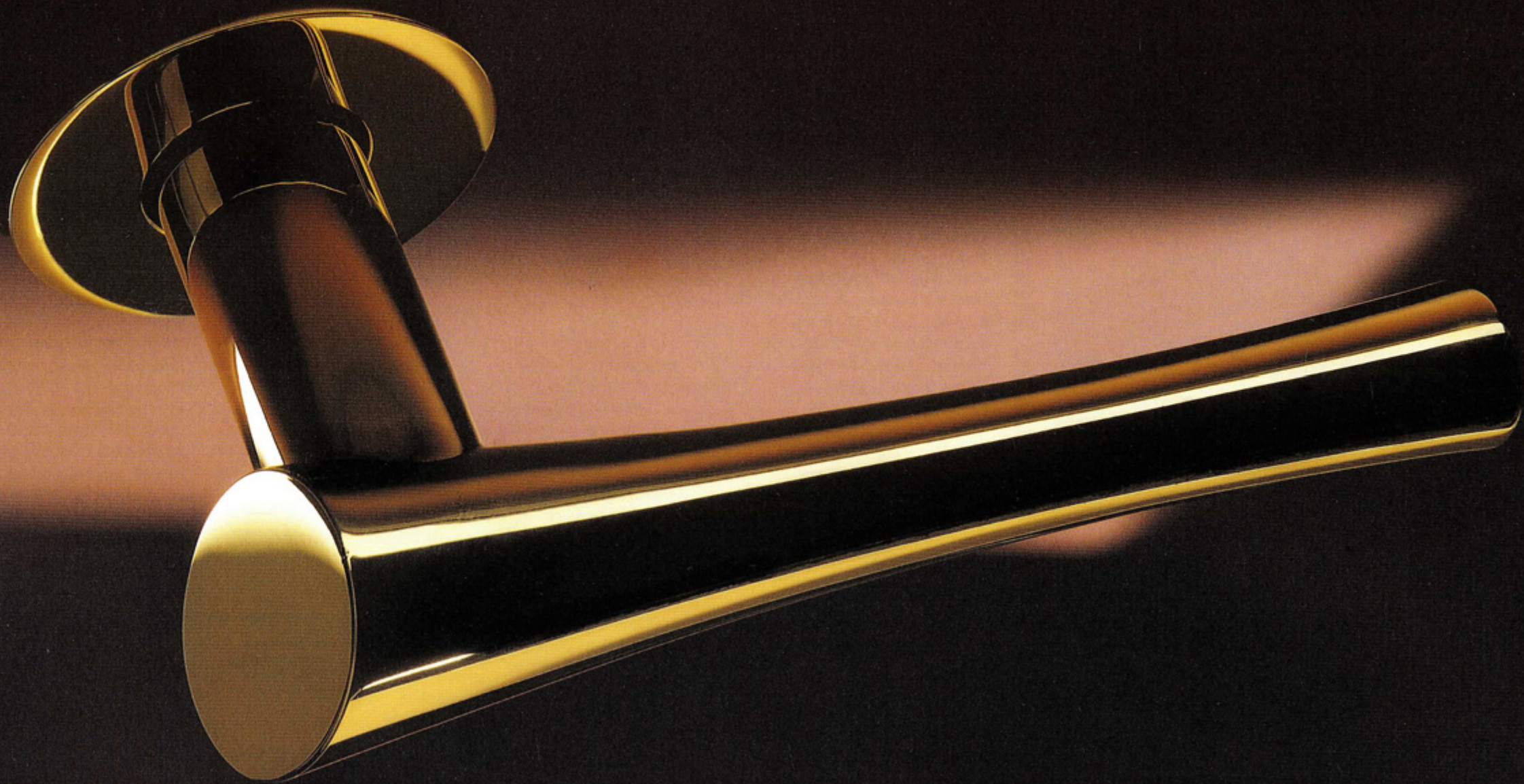


dedication to the simple product aimed at mass production. This concrete but refined quality has earned Magistretti an extraordinary success, rendering him an incarnation of the most saleable objects made by Italian interior designers. Magistretti himself cuts this role down to size with ironic remarks, asserting that he is unable to draw: "However, I make a lot of sketches that have a certain soul", he says. In actual fact, his is a lucid reasoning, familiar with the essential geometric shapes, with a rare ability supported by his visual and historical culture. At the same time he does not seem too worried about working for future glory; he prefers to concentrate on everyday life: "We do not paint paintings ... we have to sell and rather quickly, as if we fail to do so, our products are omitted from the catalogues". Nevertheless, he often creates objects that are, in a certain sense, "immortal", characterized by great lightness, in their use and in their image. The doorhandle designed by him for Olivari in 1990 is a significant example: initially conceived as part of the "organic" genre, as a kind of very rounded "bone", it is transformed - with two decisive cuts at the lever's extremity - in a very dynamic and decidedly original form, without sacrificing anything in terms of functionality and pleasantness to the touch.



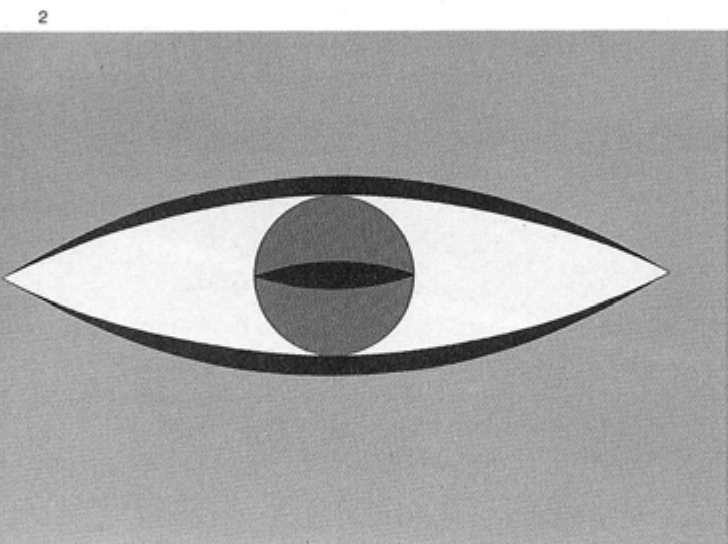
Schizzi per maniglie.
Sketches for
doorhandles
(1989-1990).

Maniglia Magistretti.
Magistretti
doorhandle (1992,
prod. Olivari).





Tavolo Macaone.
Macaone table
(1987, prod.
Zabro).



Design pittorico.
Pictorial design
(1988).



Alessandro Mendini

Il lavoro di Mendini è stato spesso oggetto di vivaci polemiche: considerato uno dei «padri» del postmodernismo italiano (o meglio «neomodernismo», definizione da lui preferita) non ha mai mancato l'occasione per emettere distinte provocazioni progettuali, tese a smuovere il clima a volte un po' sonnolento del design.

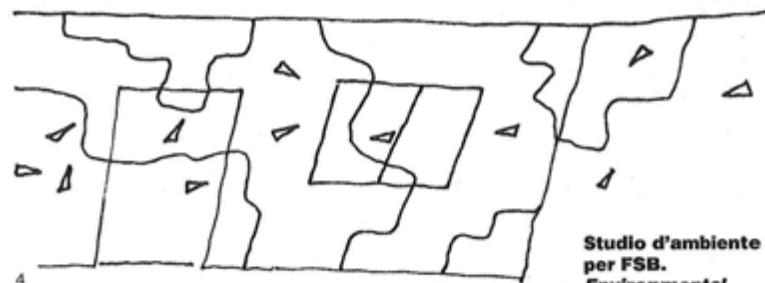
Direttore di riviste, prima «Casabella», poi «Modo» e ancora «Domus» (dal 1980 al 1985), ha sempre scelto di affrontare argomenti nuovi, insoliti e un po' inquietanti: dai problemi merceologici alla persistenza del *kitsch* nella cultura occidentale, dal design delle armi alle più audaci sperimentazioni artistiche. Elementi in qualche modo riversati nel suo lavoro di progettista, ripreso all'inizio degli anni Ottanta, dopo una pausa di dieci anni. Anche qui Mendini ha tenuto in serbo una sorpresa per tutti i suoi detrattori e/o amici. Insospettabilmente ha iniziato a disegnare prodotti industriali dotati di una indubbia carica espressiva ma anche altrettanto funzionali, quanto quelli dei modernisti più convinti. Camicie, piastrelle, orologi, bicchieri, lampade, arazzi, tessuti, pentole, cucine, di ispirazione colta o popolare, ma tutti ugualmente invitanti a un consumo cosciente e insieme disinvolto.

In anni di riflessione sui meccanismi del disegno, della

produzione e della vendita di merci, Mendini ha evidentemente messo a punto un infallibile «non metodo» progettuale, che lui stesso ha a volte definito autoironicamente «teoria del banale». Ne risultano oggetti come la maniglia per Olivari del 1991; dopo lo studio di diverse possibilità formali, la scelta definitiva concordata con l'azienda si appunta sulla versione più «classica»: un cono, una sfera e un fuso collegati e proporzionati attentamente. Un'altra sorpresa, un Mendini «neoclassico» per un oggetto che pure risulta totalmente inedito.

The work of Mendini has often been the subject of vivacious polemics: considered one of the "fathers" of Italian Postmodernism (or rather "Neomodernism", the definition preferred by him), he has never failed to seize an opportunity to make distinct designer provocations, striving to stir the somewhat sleepy climate of the field of design.

Editor of magazines, first "Casabella", then "Modo" and finally "Domus" (from 1980 to 1985), he has always chosen to take on new, unusual and a bit disquieting arguments: from the problems of production to the persistence of kitsch in Western culture, from the design of weapons to the most audacious artistic experiments. Elements



Studio d'ambiente
per FSB.
Environmental
study for FSB
(1986).

somehow transmitted to his work as a designer, which he resumed in the early 1980's, after a pause of ten years. Also here Mendini has kept a surprise in store for all his denigrators and/or friends.

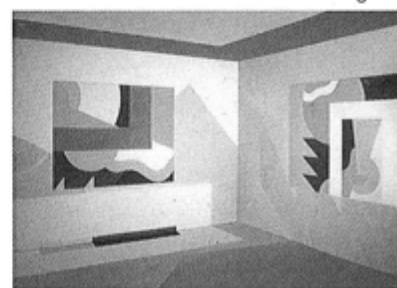
Unexpectedly, he began designing industrial products characterized by a doubtlessly expressive charge that however is equally functional, as those by the most convinced modernists. Shirts, tiles, watches, glasses, lamps, pots, kitchens, of a cultural or popular inspiration, but all equally inviting a consumption at the same time conscient and nonchalant.

After years of reflecting on the mechanisms of design, the

production and sale of goods, Mendini has evidently acquired an infallible "non-method" of design, which he has at times defined, with self-irony, a "theory of the banal". Designs such as the doorhandles made for Olivari in 1991 are examples of this; after studying the various formal possibilities, the definitive choice established with the company is oriented towards the most "classical" version: a cone, a sphere and a connected spindle, of carefully studied proportions. Another surprise, a "neoclassical" Mendini designing an object which, nevertheless, appears completely new.

Stanza decorata,
Galleria
Kaess-Weiss.
Decorated room,
Kaess-Weiss
Gallery (1988).

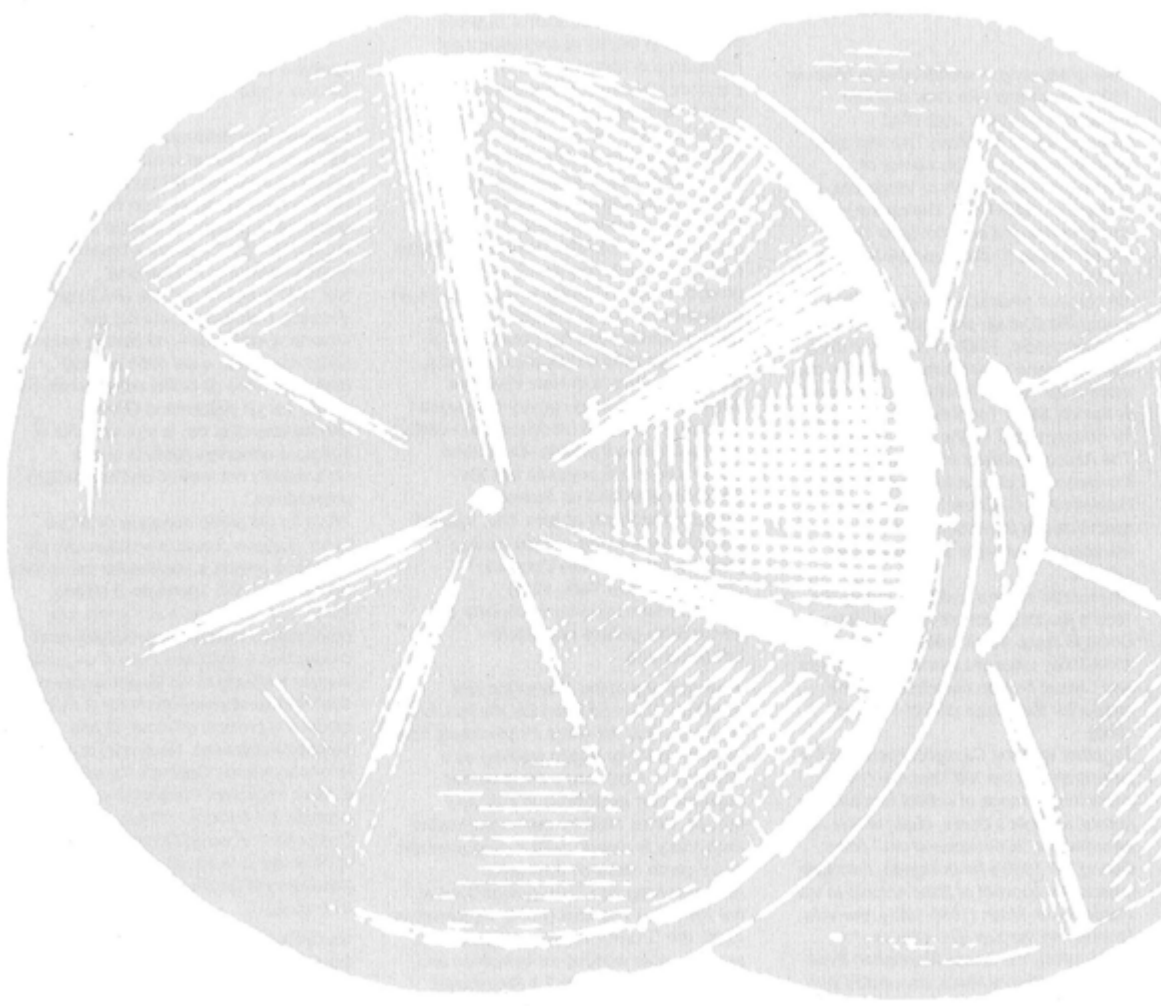
Maniglia Mendini.
Mendini
doorhandle (1992,
prod. Olivari).





Bibliografia/Bibliography

- Georges Vigne, *Hector Guimard et l'Art Nouveau*, Hachette/Réunion des Musées Nationaux, Parigi 1990.
- Y. Oostens-Wittamer, *Vivre l'Hôtel Solvay*, Bruxelles 1985.
- Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius, eds., *Bauhaus 1919/1928*, The Museum of Modern Art, New York 1952.
- Siegfried Gronert, *Türdrucker der Moderne. Eine Designgeschichte*, FSB/Walter König, Brakel/Köln 1991.
- B. Huber, J.C. Steinegger, Jean Prouvé, Editions d'Architecture Artemis, Zurigo 1971.
- Bernard Leitner, *La Maison de Wittgenstein*, in *Vienne 1880-1936. L'apocalypse joyeuse*, Editions du Centre Pompidou, Paris 1986, pp.536-543.
- Premiate Officine Olivari, Catalogo illustrato 1929*, Borgomanero 1929.
- Catalogo 1936 Fonderia Torneria B. Olivari*, Borgomanero 1936.
- Il Palazzo di Giustizia di Milano*, in Mario Lupano, *Marcello Piacentini*, Laterza, Bari 1991, p.153.
- Giulia Bologna, *Milano. Il Palazzo di Giustizia*, Comune di Milano - Biblioteca Trivulziana, Milano 1988.
- AA.VV., *Il palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative*, in AA.VV., *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Comune di Milano - Mazzotta, Milano 1982.
- Paolo Fossati, *Il design in Italia 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972.
- AA.VV., *Il design italiano degli anni Cinquanta*, Editoriale Domus, Milano 1980.
- Vittorio Gregotti, a c. di, *Il disegno del prodotto industriale in Italia 1860-1980*, Electa, Milano 1982.
- Stefano Casciani, Giacinto Di Pietrantonio, a c. di, *Design in Italia 1950-1990*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1991.
- Agnoldomenico Pica, *Storia della Triennale 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milano 1957.
- Fonderia-Officina B. Olivari, *Catalogo 1957*, Borgomanero 1957.
- Raymond Loewy, *Industrial Design*, Overlook Press, Woodstock, New York, 1979.
- Solange Goguel, *René Herbst*, Editions du Regard, Parigi 1990.
- Ugo La Pietra, a c. di, *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*, Coliseum, Milano 1989.
- Lisa Licitra Ponti, *Gio Ponti*, Leonardo, Milano 1990.
- Ernesto Olivari, *Quando Gio Ponti progettava le maniglie*, scritto per la rivista «Frames», s.d.
- Giulio Carlo Argan, *Gardella*, Milano 1956.
- Ignazio Gardella, in Paolo Portoghesi, a c. di, *Dizionario enciclopedico di architettura ed urbanistica*, Roma 1968, pp.421-422.
- A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Roma, s.d.
- AA.VV., *Ignazio Gardella*, catalogo della mostra al Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1992.
- E. Bona, *Angelo Mangiarotti. Il processo del costruire*, Milano, s.d.
- AA.VV., *BBPR 1930-81*, Milano 1981.
- BBPR, *La Torre Velasca*, Milano 1982.
- Germano Celant, *Marcello Nizzoli*, Edizioni di Comunità, Milano 1968.
- AA.VV., *Franco Albini. Architettura e design 1930-1970*, Centro Di, Firenze 1979.
- Luigi Bearzotti, *La maniglia*, in «Ottagono», n. 62, 1981.
- Ettore Sottsass jr., *Un saluto a Sergio Asti*, in *Sergio Asti*, catalogo della mostra al Kyoto International Craft Center, Kyoto 1983.
- Marco Romanelli, *Azucena: quarant'anni di storia dell'arredo*, in «Domus» 723, 1991, pp.68-77.
- Ignazio Favata, a c. di, *Joe Colombo designer 1930-1971*, Idea Books, Milano 1988.
- Patrizia Scarzella, *Maniglie di architetti*, in «Domus» 625, 1982, p.62.
- Joe Colombo, catalogo della mostra, Villeneuve d'Ascq, 1984.
- Catalogo Olivari. Nuove maniglie 1973*, Borgomanero 1973.
- Gianemilio, Piero e Anna Monti, in Alfonso Grassi, Anty Pansera, *Atlante del design italiano 1940/1980*, Fabbri, Milano 1980, p.285 e passim.
- Design & Design*, catalogo della mostra per il premio «Compasso d'Oro», Centro Di, Firenze 1979.
- AA.VV., *Italian Revolution. Design in Italian Society in the Eighties*, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1982.
- Cristina Morozzi, *Andries Van Onck. Gli oggetti uguali non fanno paura*, in «Modo» n.101, pp.28-31.
- Andries Van Onck, *A proposito di maniglie*, dattiloscritto inedito, gennaio 1982.
- Italia Disegno 1946/86*, Museo Rufino Tamayo, Città del Messico 1986.
- Giugiaro: i percorsi del design*, catalogo della mostra al Museo dell'Automobile, Torino 1990.
- AA.VV., *Sergio Mazza/Giuliana Gramigna*, Opus Libri, Firenze 1984.
- Giotto Stoppino, *Electa*, Milano 1983.
- AA.VV., *350 schede: mobili e oggetti pubblicati da «Modo» dal 1977 al 1983*, Rde, Milano 1983.
- Renata Sias, *Porsche Design*, in «Ufficiostile», dicembre 1988.
- Andrea Branzi, *Design sul pentagramma*, in «Modo» n.70, giugno/luglio 1984, pp. 29-32.
- Paola Antonelli, *Rodolfo Bonetto*, in AA.VV., *Collezione per un modello di museo del disegno industriale italiano*, Torino-Milano 1990, pp.66-69.
- Vanni Pasca, *Vico Magistretti. L'eleganza della ragione*, Idea Books, Milano 1991.
- AA.VV., *Profilo Italia. Design, arte, creatività italiana in mostra a Torino*, Berenice, Milano 1990.
- AA.VV., *Creativitalia. The joy of Italian Design*, catalogo della mostra, Tokyo 1990, Electa, Milano 1990, pp.128-129.
- Frans Haks, a c. di, *Alessandro Mendini*, catalogo della mostra al Groningen Museum, Groningen 1988.
- Stefano Casciani, a c. di, *Alessandro Mendini*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1989.



Franco Albini
(Robbiate, Como, 1905 - Milano 1977)

Si laurea nel 1929 al Politecnico di Milano, dove l'anno successivo apre il suo studio professionale, esordendo come designer alla IV Triennale di Milano.

Nel 1932 elabora, insieme con gli architetti Camus e Palanti, il progetto per il quartiere San Siro a Milano. È attivo nel settore dell'arredamento e degli allestimenti (Casa a struttura d'acciaio, con Camus, Minoletti, Mazzoleni, Pagano, Palanti, V Triennale di Milano, 1933; Padiglione permanente INA, Fiera di Milano, 1935; Mostra italiana dell'aeronautica, Milano 1934; Mostra dell'abitazione alla VI Triennale di Milano, 1936).

Con Camus e Palanti realizza alcuni quartieri di edilizia popolare a Milano: quartiere «Fabio Filzi» (1936), quartieri «Gabriele D'Annunzio» e «Ettore Ponti» (1938-1941).

Nel campo del design progetta tra l'altro un radiorecettore in metallo e vetro Securit (1938), una serie di mobili smontabili destinati alle colonie italiane (1937); la poltroncina Luisa (premio «Compasso d'oro» 1955) e una libreria con struttura tensile in legno e cavi d'acciaio (1939-1949).

Dal 1949 al 1954 è professore incaricato presso l'Istituto universitario di architettura di Venezia; dal 1952 è libero docente di Composizione architettonica e Architettura degli interni. Nell'anno accademico 1954-1955 è professore di ruolo presso la facoltà di architettura di Torino, poi professore di ruolo a Venezia e, dal 1964, professore ordinario di Composizione architettonica al politecnico di Milano.

Tra le sue opere del dopoguerra il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova (1952), e, con Franca Helg (v.) che dal 1952 è associata al suo studio, i Magazzini La Rinascente di Roma (1957-1961, premio «Compasso d'oro» 1963) e le stazioni della Metropolitana milanese (1962-1969, premio «Compasso d'oro» 1964).

Albini graduated in 1929 from the Milan Polytechnics and opened his professional studio in this city the ensuing year, making his debut as a designer at the IV Milan Triennial.

He elaborated the project for the San Siro

district in Milan in 1932 together with the architects Camus and Palanti; was active in the fields of furniture and interior design (House with steel structure, together with Camus, Minoletti, Mazzoleni, Pagano and Palanti, at the V Milan Triennial, 1933; Permanent INA Pavilion, Milan Trade Fair, 1935; Italian Exhibition of aeronautics, Milan 1934; Exhibition of home interiors at the VI Milan Triennial, 1936).

Together with Camus and Palanti he realized a number of working-class residential districts with economical tenement buildings in Milan: the "Fabio Filzi" district (1936), the "Gabriele D'Annunzio" and "Ettore Ponti" districts (1938-1941).

He has designed numerous objects, such as: a wireless set in metal and glass for Securit (1938), a series of knock down furniture for the Italian colonies (1937); the Luisa armchair ("Compasso d'oro" prize in 1955) and a bookshelf with tensile structure in wood and steel cables (1939-1949).

Albini was professor at the University Institute of Architecture in Venice from 1949 to 1954, and held a chair of Architectural Composition and Interior Architecture since 1952. He taught as permanent professor at the Faculty of Architecture at Turin during the academic year of 1954-1955; he then became permanent professor in Venice and, since 1964, permanent professor of Architectural Composition at the Milan Polytechnics. He was the author of numerous projects during the postwar years, such as: the Museum of the Treasure of San Lorenzo, Genoa (1952) and, with Franca Helg (ref.) who joined his studio in 1952, the La Rinascente department store, Rome (1957-1961, "Compasso d'oro" prize in 1963) and the stations of the Milan underground (1962-1969, "Compasso d'oro" prize in 1964).

Sergio Asti
(Milano 1926)

Laureato in architettura presso il Politecnico di Milano, è attivo nei settori dell'arredamento di spazi residenziali e commerciali, dell'allestimento di esposizioni temporanee e del design, progettando oggetti di arredamento, apparecchi per illuminazione,

elettrodomestici, oggetti in ceramica e in vetro.

È tra i fondatori dell'ADI, Associazione per il Disegno Industriale (1956).

Assistente al politecnico di Milano dal 1953 al 1958, ha tenuto corsi in varie università italiane, portoghesi e giapponesi.

Vincitore del premio «Compasso d'oro» nel 1962, ha ricevuto una medaglia d'oro e una d'argento all'XI Triennale.

After graduating in architecture from the Milan Polytechnics, Asti was active in the field of interior decoration of apartments and commercial interiors, as well as temporary exhibition areas; he also designed objects for interiors; lamps, household appliances and objects in ceramics and glass.

He was one of the founders of ADI, the Association for Industrial Design (1956). Assistant professor at the Milan Polytechnics from 1953 to 1958, he has held courses in several Italian, Portuguese and Japanese universities. He won the "Compasso d'oro" prize in 1962 and has received a gold and a silver medal at the XI Triennial.

BBPR

Gruppo di progettisti costituito nel 1932 da Gian Luigi Banfi (Milano 1910 - Mauthausen 1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (Milano 1909), Enrico Peressutti (Pinzano al Tagliamento, Pordenone, 1908 - Milano 1976) e Ernesto Nathan Rogers (Trieste 1910 - Gardone, Brescia, 1968). La collaborazione dei quattro architetti (da allora professionalmente noti sotto la sigla formata dalle iniziali dei loro cognomi), iniziata negli ultimi anni degli studi compiuti presso il Politecnico di Milano, si caratterizza fino allo scoppio della guerra per l'impegno nel lavoro urbanistico (piano regolatore della Valle d'Aosta, 1936-1937) e per il rigore razionalista di realizzazioni come la Colonia elioterapica di Legnano (1939). Membri dal 1935 del CIAM, i BBPR sono in questi anni tra i professionisti italiani più aperti ai contatti culturali internazionali.

Dopo la pausa forzata dovuta alla guerra, che costringe Rogers a rifugiarsi in Svizzera per motivi razziali e vede la partecipazione attiva degli altri alla resistenza antifascista (Banfi, catturato, muore in campo di concentramento),

l'attività dello studio riprende con opere come il monumento ai morti nei lager tedeschi (Milano, Cimitero monumentale, 1946), fino a realizzazioni di grande impegno come la Torre Velasca (Milano, 1958), considerata il progetto emblematico della rivoluzione formale battezzata Neoliberty. Di particolare rilievo l'attività pubblicistica e didattica di Rogers, direttore di «Domus» (1946-1947) e di «Casabella-Continuità» (1953-1964), docente presso le facoltà di architettura di Milano e di Venezia. I suoi scritti sono raccolti nei volumi *Esperienze dell'architettura* (1958), *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1962), *Editoriali di architettura* (1968).

This designer group was founded in 1932 by Gian Luigi Banfi (Milan 1910 - Mauthausen 1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (Milan 1909), Enrico Peressutti (Pinzano al Tagliamento, Pordenone, 1908 - Milan 1976) and Ernesto Nathan Rogers (Trieste 1910 - Gardone, Brescia, 1968). The four architects (since then known by the four initials of their surnames), who began collaborating during the last year of their studies at the Milan Polytechnics, were characterized, until the outbreak of the war, by their contribution to urbanistic projects (development plan for the Aosta Valley, 1936-1937) and for their rationalist rigour in such projects as the Heliotherapeutic Camp at Legnano (1939). Members of CIAM since 1935, the BBPR were in those years amongst the Italians who were most open towards international cultural contacts.

After the compulsive pause of the war, during which Rogers had to flee to Switzerland for racial reasons, and the others were actively involved in the anti-fascist movement (Banfi, captured, died in a concentration camp), the studio resumed its activity with realizations such as the monument dedicated to the victims of the German concentration camps (Milan, Monumental Cemetery, 1946), and subsequently important structures like the Velasca Tower (Milan, 1958), considered the epitome of the formal revolution baptized Neo-Liberty. Rogers' activities in the fields of publishing and teaching have been especially important; the editor of "Domus" (1946-1947) and of "Casabella-Continuità"

(1953-1964), he taught at the faculties of architecture in Milan and in Venice. His texts have been collected in the volumes Esperienze dell'architettura (Experiences of architecture) (1958), Gli Elementi del fenomeno architettonico (The elements of the architectural phenomenon) (1962), Editoriali di architettura (Editorials on architecture) (1968).

Rodolfo Bonetto (Milano 1929-1991)

Inizia l'attività di product designer nel 1958, realizzando progetti nei più diversi campi della produzione industriale di serie: elettrodomestici, carrozzerie di automobili, sanitari, macchine utensili, apparecchi elettronici, strumenti musicali, televisori, valige, sistemi hi-fi, mobili, apparecchi per illuminazione.

Particolarmente importanti i suoi lavori nel settore delle macchine utensili e delle attrezzature per il lavoro, attentamente studiate nei particolari ergonomici (orologi per Borletti, tra i quali *Sfericlock*, premio «Compasso d'oro» 1964; macchina utensile a controllo numerico *Auctor* per Olivetti, «Premio compasso d'oro» 1967). All'intensa pratica professionale unisce il lavoro di diffusione e di discussione sui problemi dell'industrial design, tenendo lezioni (Hochschule für Gestaltung, Ulm, 1961-1965; ISIA di Roma, 1974-1979) e partecipando all'attività delle associazioni professionali (presidente ADI, Associazione Disegno industriale, 1971-1973; presidente dell'ICSID, International Council of Societies of Industrial Design, 1981-1983).

Active as a product designer since 1958, Bonetto has realized projects in a great variety of fields of industrial mass production: household appliances, car bodies, bathroom furnishings, industrial machinery, electronic apparatuses, musical instruments, television sets, suitcases, hi-fi systems, furniture, illumination devices. His designs in the fields of industrial machinery and work equipment are especially important; their ergonomic aspects have been studied carefully (watches for Borletti, such as for example Sfericlock, which was awarded the "Compasso d'oro" prize in 1964; Auctor industrial machinery with digital control

panel for Olivetti, which received the "Compasso d'oro" prize in 1967). In addition to his intense professional activity he has also contributed to diffusing and discussing the problems of industrial design, as well as lecturing (Hochschule für Gestaltung, Ulm, 1961-1965; ISIA of Rome, 1974-1979); he has been an active member of professional associations (president of ADI, the Association of Industrial Design, 1971-1973, and president of ICSID, the International Council of Societies of Industrial Design, 1981-1983).

Luigi Caccia Dominioni (Milano 1913)

Laureatosi in architettura a Milano nel 1936 lavora fino al 1942 insieme con Livio e Piergiacomo Castiglioni, partecipando alle Triennali di Milano e a vari concorsi (Centro urbano di Morbegno e Scuole di Vimercate, realizzate nel 1958-1959). Nel campo del design realizza negli anni della guerra un innovativo progetto di radiorecettore per la Phonola (1940). Nel dopoguerra progetta numerosi edifici a Milano (Casa in piazza Sant'Ambrogio, 1947-1949; Istituto della Beata Vergine Addolorata, realizzato negli anni 1957-1960). Partecipa all'VIII Triennale di Milano con un progetto tipo di abitazione per il QT8. Negli stessi anni nasce il progetto Azucena (in collaborazione con I. Gardella e C. Corradi Dell'Acqua), per la progettazione e la commercializzazione di mobili e oggetti d'arredamento.

Negli anni Cinquanta realizza numerose costruzioni (edifici per uffici e negozi in corso Europa a Milano, 1952-1954 e 1958-1959; ville a Laveno, Pieve Ligure e Civate; partecipazione alla progettazione del quartiere Vialba a Milano, 1958). Partecipa alla XIII Triennale (1960) progettando insieme con i fratelli Castiglioni dei mobili per la scuola (banchi, cattedra e sedia) ai quali verrà assegnato il premio «Compasso d'oro». Tra i progetti degli anni Sessanta il convento di Sant'Antonio in via Maroncelli a Milano (1959-1965), la villa Stoppani nella zona di San Siro (1965-1966), l'edificio per la Chase Manhattan Bank in piazza Meda, raccordato con l'abside della chiesa di San Fedele (1970). Partecipa

inoltre alla revisione del Piano Regolatore del centro di Milano (con L. Barbiano di Belgiojoso e P. Gazzola) e realizza dal 1975 al 1984 alcuni grandi complessi residenziali nel principato di Monaco, a Monticello Brianza e a Milano San Felice (quest'ultimo in collaborazione con V. Magistretti).

After graduating in architecture in Milan in 1936, he worked with Livio and Pier Giacomo Castiglioni until 1942, participating at the Milan Triennial and other competitions (City center of Morbegno and Schools of Vimercate, realized in 1958-1959). During the war years he realized an innovative design project for the Phonola radioreceiver (1940).

He planned several buildings in Milan during the postwar years (House in Piazza Sant'Ambrogio, 1947-1949; Istituto della Beata Vergine Addolorata, realized in the years from 1957 to 1960). He participated at the VIII Milan Triennial with a prototype for an apartment for the QT8 project. The Azucena project was established in the same period (in collaboration with I. Gardella and C. Corradi Dell'Acqua), specialized in the design and the marketing of furniture and objects for interiors.

He realized several buildings during the 1950's (buildings for offices and shops in Corso Europa, Milan, 1952-1954 and 1958-1959; villas at Laveno, Pieve Ligure and Civate; he also contributed to the project for the Vialba district in Milan, 1958).

Together with the Castiglioni brothers he participated at the XIII Triennial (1960), presenting a range of school furniture (desks, teacher's desks, chair) which was awarded the "Compasso d'oro" prize. During the 1960's he designed, amongst others, the convent of Sant'Antonio in via Maroncelli in Milan (1959-1965), the Villa Stoppani in the San Siro district (1965-1966), the Chase Manhattan Bank building in Piazza Meda, connected with the apsis of the San Fedele church (1970). He also participated in the revision of the Town plan for the Milan centre (with L. Barbiano di Belgiojoso and P. Gazzola) and realized, from 1975 to 1984, a number of important residential complexes in the principality of Monaco, at Monticello

Brianza and at Milano San Felice (the latter in collaboration with V. Magistretti).

Joe Colombo (Milano 1930-1971)

Dopo gli studi all'Accademia di Brera frequenta la facoltà di architettura del Politecnico di Milano dal 1950 al 1955, iniziando il lavoro di progettazione nel 1953 e partecipando a numerose mostre d'arte in Italia e all'estero. Dal 1962 si dedica esclusivamente al design, impostando programmaticamente il suo lavoro come ricerca d'avanguardia. Dopo aver ricevuto importanti riconoscimenti alla XIII Triennale di Milano (1964), entra a far parte nel 1966 del gruppo «Domus Ricerca 1» e si adopera, in collegamento con le industrie e con la grande distribuzione (La Rinascente di Milano, Lafayette e Printemps di Parigi, Gimbel's e Macy's di New York) per diffondere attraverso i grandi magazzini i prodotti di design in un mercato più vasto. Nel 1967 riceve il premio «Compasso d'oro» e nel 1968 presenta alla XIV Triennale di Milano un *Sistema programmabile per abitare*, che, insieme con gli interventi alle mostre Visiona 1 (1969) e *Italy: the New Domestic Landscape* (New York, 1971) rappresentano importanti proposte di innovazione globale nel settore dell'abitazione.

After studying at the Brera Fine Arts Academy Colombo attended the faculty of architecture at the Milan Polytechnics from 1950 to 1955; he began working as a designer in 1953, and participated at numerous art exhibitions in Italy and abroad. Since 1962 he dedicated himself exclusively to design, with a programmatic avant-garde research approach. After receiving important recognitions at the XIII Milan Triennial (1964), he joined, in 1966, the "Domus Ricerca 1" group, striving, while working for industries and large-scale distribution (La Rinascente, Milan; Lafayette and Printemps, Paris; Gimbel's and Macy's, New York) to diffuse the products of design to a more ample market, through the large department stores. He received the "Compasso d'oro" prize in 1967; in 1968 he presented a

Programmable system for living at the XIV Milan Triennial. This, together with his participations at the exhibitions Visiona 1 (1969) and Italy: the New Domestic Landscape (New York, 1971) represent important proposals of global innovation in the sector of home interiors.

Ignazio Gardella (Milano 1905)

Laureato in architettura all'Università di Venezia, si propone come uno dei principali esponenti del razionalismo italiano fin dal progetto non realizzato per una torre in piazza del Duomo a Milano (1935). Nel 1937 realizza il Dispensario antitubercolare di Alessandria. Nel 1957 progetta la Casa alle Zattere, a Venezia, considerata uno dei più importanti edifici dell'architettura italiana contemporanea, e dal 1953 al 1959 realizza a Ivrea gli edifici della mensa e dei servizi per gli stabilimenti Olivetti, caratterizzandosi per la sua capacità di integrare armonicamente le nuove realizzazioni nel tessuto dell'architettura preesistente.

Attivo fin dal primo dopoguerra anche come designer, realizza arredi per abitazioni private e allestimenti per mostre (Roma 1947; VIII Triennale di Milano, 1948). Dal 1949 lega il suo nome alla produzione Azucena (organizzazione di produzione e distribuzione con un punto di vendita a Milano in via Montenapoleone), dedicandosi alla progettazione di mobili moderni e preziosi destinati all'alta borghesia milanese. Negli anni successivi lavora anche per Gavina e Kartell. È attivo negli anni Cinquanta anche come docente (professore ordinario di Composizione architettonica presso l'Università di Venezia) e come critico (attraverso le pagine della rivista «Casabella»).

Gardella, who graduated in architecture from the University of Venice, presents himself as one of the principal representatives of Italian Rationalism since his not realized project for a tower on the cathedral square of Milan (1935). In 1937 he realized the anti-tubercular Dispensary of Alessandria. The Zattere House in Venice, considered one of the most important buildings of

Italian contemporary architecture, was designed by him in 1957; from 1953 to 1959 he realized the buildings for the canteen and the services for the Olivetti plant at Ivrea; these blend extraordinarily harmoniously with the scenario of the pre-existing architecture. Active since the first post-war years also as a designer, he designed furniture for private homes and planned exhibition areas (Rome 1947, VIII Milan Triennial, 1948). His name has been connected to the Azucena production since 1949 (the company organizes manufacturing and marketing, with a sales outlet in via Montenapoleone, Milan), specializing in the design of modern and precious furniture destined for the Milanese upper middle class. In the ensuing years he also worked for Gavina and Kartell. He was active also as a teacher (permanent professor of architectural composition at the University of Venice) and as a critic (in the pages of the "Casabella" magazine) in the 1950's.

Giorgetto Giugiaro
(Garesio, Cuneo, 1938)

Dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Torino entra al Centro Stile Fiat lavorando con Dante Giacosa. Nel 1959 viene assunto come Responsabile dello Stile alla Carrozzeria Bertone, progettando carrozzerie di ricerca avanzata (Maserati 5000 GT, Ferrari 250 GT, Alfa Romeo Giulia GT, Fiat 850 spider, Iso Rivolta, e Grifo). Nel 1965 diviene direttore del Centro Stile e progetti della Carrozzeria Ghia realizzando prototipi come la Maserati Ghibli e la Mangusta (1967). Nel 1968 inizia l'attività indipendente fondando insieme con Aldo Mantovani e Luciano Bosio la Italdesign, che offre alle case costruttrici non solo lo studio stilistico del prototipo, ma anche tutti i supporti necessari alla produzione, dallo studio della meccanica ai tempi e metodi di produzione, progettando decine di auto per le maggiori case mondiali. Della Italdesign è in particolare la Volkswagen Golf degli anni Settanta, mentre per la Fiat ha progettato, oltre alla nuova gamma Lancia (Delta, Prisma e Thema), la Panda (premio «Compasso d'oro» 1981), la Uno e la Croma.

L'attività relativa al campo del design in generale, iniziata nel 1970, diviene autonoma dal 1981 con la costituzione della società Giugiaro Design, che sviluppa prodotti come occhiali e fotocamere, orologi, strumenti musicali elettronici, scarpe sportive, elicotteri, motoscafi e attrezzature di arredo urbano (Porto Santo Stefano, Bellaria, Parc de la Villette di Parigi). Eletto nel comitato direttivo dell'ADI, Associazione per il Disegno Industriale (1985) ha tenuto seminari all'Università di Torino. Ha ricevuto la laurea honoris causa in design dal Royal College of Art di Londra.

After attending the Academy of Fine Arts in Turin, Giugiaro joined the Centro Stile Fiat, working together with Dante Giacosa. He was appointed Responsible for Style at the Carrozzeria Bertone, designing car bodies characterized by advanced research (Maserati 5000 GT, Ferrari 250 GT, Alfa Romeo Giulia GT, Fiat 850 spider, Iso Rivolta, and Grifo). He was appointed director of the Centre of Style and Design of the Carrozzeria Ghia, realizing prototypes such as for example the Maserati Ghibli and the Mangusta (1967). In 1968 he started his own activity, founding, together with Aldo Mantovani and Luciano Bosio, Italdesign; this company provides not only the stylistic study of the prototype for the manufacturers, but also all the elements necessary for production, from a study of the mechanics to the times and methods of production; dozens of cars have been designed for the world's major manufacturers according to this approach. In particular, Italdesign has designed the Volkswagen Golf of the 1970's; as well as the new Lancia range (Delta, Prisma and Thema), the company has also designed the Panda ("Compasso d'oro" prize in 1981), the Uno and the Chroma for Fiat. The design activities, started in 1970, became autonomous in 1981 when Giugiaro Design was founded; this company is specialized in the design of products such as glasses, cameras, watches, electronic musical instruments, sport shoes, helicopters, speedboats and furnishings for urban exteriors (Porto Santo Stefano, Bellaria, Parc de

la Villette in Paris). Elected member of the management committee of ADI, the Association of Industrial Design (1985), he has held seminars at the University of Turin. Giugiaro received a degree honoris causa in design from the Royal College of Art of London.

Franca Helg
(Milano 1920-1989)

Laureata in architettura al Politecnico di Milano nel 1945, collabora dal 1951 con Franco Albini (v.), con cui sarà associata dal 1952. Dal 1962 collabora con Antonio Piva e dal 1965 con Marco Albini, insieme con i quali prosegue l'attività dello studio dopo la morte del fondatore. Professore ordinario di Composizione architettonica al Politecnico di Milano, tiene corsi e lezioni di composizione a Monaco di Baviera, a Madrid, a Barcellona, a Cordoba (Argentina) e in altri paesi dell'America Latina.

Graduated in architecture from the Milan Polytechnics in 1945, Helg has worked with Franco Albini since 1951 (ref.) and has been his associate since 1952. She has collaborated with Antonio Piva since 1962 and with Marco Albini since 1965; she continued the activity of the studio together with the latter after the death of the founder. Permanent professor of architectural composition at the Milan Polytechnics, she has held courses and lectures of composition in Munich, Madrid, Barcelona, Cordoba (Argentina) and in other Latin America countries.

Vico Magistretti
(Milano 1921)

Laureatosi in architettura a Milano nel 1945, entra nello studio del padre, partecipando dal 1948 alle Triennali di Milano. È tra i fondatori dell'ADI, Associazione per il Disegno Industriale (1956). Nel 1960 inizia la progettazione di mobili in serie, creando nel 1961 la prima sedia in materiale plastico, che entrerà in produzione solo nel 1967. Tra le sue principali opere di architettura a Milano le case di abitazione in via San

Gregorio (1958-1959), in via Leopardi (e in piazza Aquileja (1961-1963); il grattacielo «Torre del Parco», la chiesa del quartiere QTB. Numerose le realizzazioni di edilizia turistica e ricreativa (Golf Club House di Carimate, Como; complesso di Marina Grande, Arenzano, Genova, 1960-1963) e di urbanistica (centro civico di Campana, Argentina). Membro del CIAM dal 1958 e accademico di San Luca dal 1967, è nel 1990 *Honorary Visiting Professor* al Royal College of Art di Londra. Vince il premio «Compasso d'oro» nel 1967 per la lampada Eclisse, nel 1979 per la lampada Atollo e per la poltrona Maralunga.

After graduating in Milan in 1945, Magistretti joined his father's studio; he has participated at the Milan Triennial since 1948. He is one of the founders of ADI, the Association for Industrial Design (1956). In 1960 he started designing mass produced furniture, creating the first chair in plastic in 1961; which was however not manufactured until 1967. He is the author of several architectural realizations in Milan, such as the apartment buildings in Via San Gregorio (1958-1959), in Via Leopardi and in Piazza Aquileja (1961-1963), the skyscraper "Tower of the Park", and the church of the QTB district. He has designed numerous touristic and leisure facilities (the Golf Club House of Carimate, Como; the complex of Marina Grande, Arenzano, Genoa, 1960-1963) and town planning projects (civic centre of Campana, Argentina). Member of CIAM since 1958 and academician of San Luca since 1967, he was appointed Honorary Visiting Professor at the Royal College of Art of London in 1990. He won the "Compasso d'oro" prize in 1967 for the lamp Eclisse, in 1979 for the lamp Atollo and for the armchair Maralunga.

Angelo Mangiarotti
(Milano 1921)

Laureato in architettura al Politecnico di Milano nel 1948, si trasferisce nel 1953 a Chicago, dove è *Visiting Professor* presso il Design Institute dell'Illinois Institute of Technology. Al suo ritorno in Italia, nel 1965, apre uno studio professionale a

Milano insieme con Bruno Morassutti, con il quale collaborerà fino al 1960. È tra i fondatori dell'ADI, Associazione per il Disegno Industriale (1956). Nel campo dell'architettura si distingue nella ricerca sui materiali e sulle tecniche costruttive, sperimentando in particolare le possibilità offerte dalle tecniche di prefabbricazione e della produzione industriale. Progetta edifici residenziali (Milano, via Quadronno, 1960; Caserta, 1962; Monza, 1976; Arosio, 1978), edifici industriali (Padiglione per la Fiera del Mare, Genova 1963) e edifici per uffici e servizi (Majano del Friuli, 1978; stazioni ferroviarie di Milano Certosa e Milano Rogoredo, 1983-1991). Nel settore del design ha progettato tra l'altro mobili (componibili *Multi-use*, 1955, 1964, 1977; parete attrezzata *Cub 8*, 1967; tavoli *Eros*, 1971, *Incas*, 1978, *Asolo*, 1981), bicchieri (*Ice stopper*, 1986; *Bibulo*, 1989; *Touch Glass*, 1989; *Ebbro*, 1990), lampade (*Techne*, 1988), privilegiando la ricerca plastica praticata nel rigoroso rispetto delle caratteristiche del materiale di volta in volta impiegato. Affianca all'attività professionale quella di insegnamento in Italia e all'estero, tenendo corsi e conferenze in numerose università italiane e straniere. Nel 1989 apre a Tokyo, insieme con dieci architetti giapponesi, lo studio Mangiarotti & Associates. Nel 1990 è *Visiting Professor* presso il Politecnico di Milano. Ha delineato i fondamenti teorici della sua opera nel volume *In nome dell'architettura* (1987). Tiene seminari e lezioni in numerose università europee e americane.

After graduating in architecture from the Milan Polytechnics in 1948, Mangiarotti moved to Chicago in 1953, where he was Visiting Professor at the Design Institute of the Illinois Institute of Technology. After returning to Italy, in 1965, he opened a professional studio in Milan together with Bruno Morassutti, with whom he collaborated until 1960. He was one of the founders of ADI, the Association for Industrial Design (1956). He has distinguished himself in the field of architecture by virtue of his research on materials and on construction techniques, in particular experimenting on the possibilities offered by the techniques of

*prefabrication and industrial production. He has designed apartment houses (Milan, via Quadronno, 1960; Caserta, 1962; Monza, 1976; Arosio, 1978), industrial buildings (Pavilion for the Fiera del Mare, Genoa 1963) and buildings for offices and facilities (Majano del Friuli, 1978; Milano Certosa and Milano Rogoredo railway stations, 1983-1991). In the field of design he is the author of furniture (sectional furniture *Multi-use*, 1955, 1964, 1977; the equipped wall *Cub 8*, 1967; tables *Eros*, 1971, *Incas*, 1978, *Asolo*, 1981), glasses (*Ice stopper*, 1986; *Bibulo*, 1989; *Touch Glass*, 1989; *Ebbro*, 1990), lamps (*Techne*, 1988), and other objects, focusing on the aspects of plastic research and a rigorous respect of the characteristics of the materials used in each individual case. In addition to his professional activity he has also taught in Italy and abroad, holding courses and conferences in numerous Italian and foreign universities. In 1989 he opened the studio Mangiarotti & Associates, together with ten Japanese architects in Tokyo. He taught as Visiting Professor at the Milan Polytechnics in 1990. The theoretic bases of his work has been illustrated by him in the volume *In nome dell'architettura* (1987). He has held seminars and lectures in numerous European and American universities.*

Sergio Mazza, Giuliana Gramigna

Attivi a Milano con studio associato dal 1961 Giuliana Gramigna (Milano 1929) e Sergio Mazza (Milano 1931) progettano opere di architettura civile e industriale ma soprattutto oggetti d'arredamento. Tra le realizzazioni più importanti gli apparecchi di illuminazione e i mobili per Artemide (1960-1969), la parete attrezzata *Trilato* (1980), i divani e le poltrone per Cinova, Frau e Full, le maniglie per Olivari e le lampade per Quattrifoglio. Sergio Mazza è dalla fondazione (1966) al 1988 direttore della rivista «Ottagono» (premio «Compasso d'oro» 1979). Giuliana Gramigna, redattrice fino al 1988 di «Ottagono» e dal 1989 consulente di «Area», è autrice del volume di design *Repertorio 1950-1980* (Milano 1985).

Giuliana Gramigna (Milan 1929) and Sergio Mazza (Milan 1931) founded their associated studio in Milan in 1961, and have since then designed works of civil and industrial architecture but above all interior furnishings. Amongst their most important realizations are the lamps and furniture for Artemide (1960-1969), the equipped wall Trilato (1980), the couches and the armchairs for Cinova, Frau and Full, the doorhandles for Olivari and the lamps for Quattrifoglio. Sergio Mazza was editor of director of the magazine "Ottagono" from it was founded (in 1966) until 1988 ("Compasso d'oro" prize in 1979). Giuliana Gramigna, editor until 1988 of "Ottagono" and since 1989 consultant for "Area", is the author of the volume on design titled Repertorio 1950-1980 (Milan 1985).

Alessandro Mendini (Milano 1931)

Dopo una lunga esperienza progettuale con lo studio Nizzoli Associati, abbandona dal 1970 la professione attiva per dedicarsi alla critica e alla ricerca. Fino al 1976 dirige la rivista «Casabella», che in quel periodo diventa l'organo ufficiale dell'Architettura radicale italiana, allacciando numerosi collegamenti internazionali. Nel 1976 lascia «Casabella» per fondare la rivista «Modo». Ne è direttore fino al 1979, quando assume la direzione di «Domus» per conservarla fino al 1985. Insieme con Andrea Branzi e Ettore Sottsass jr. viene considerato il principale teorico e sostenitore del rinnovamento del design italiano degli anni Ottanta che va sotto il nome di Nuovo Design o neomodernismo. Autore verso la metà degli anni Ottanta della nuova immagine per l'azienda Alessi, riprende alla fine del decennio l'attività di architetto, progettando anche quadri e sculture.

After a long period of working with the studio Nizzoli Associati as a designer, he ceased to work actively in 1970 in order to concentrate on criticism and research. He was, until 1976, editor of the "Casabella" magazine, in that period the official organ of Italian Radical Architecture; during this period he established numerous international connections. In 1976 he left "Casabella" in order to found the magazine "Modo". He edited this until

1979, the year in which he took over the editing of "Domus" a position in which he remained until 1985. Together with Andrea Branzi and Ettore Sottsass jr., Mendini is considered one of the most important theoreticians and advocates of the renewal of Italian design during the 1980's, or Neomodernism. Author, during the mid-eighties, of the new image of the Alessi company, he resumed his activity as an architect towards the end of that decade, also designing paintings and sculptures.

Davide Mercatali (Milano 1948)

Laureato in architettura al Politecnico di Milano nel 1973, pratica attività di visual e product design, progettando in particolare decori per parati, tessuti e piastrelle. Progetta e realizza dal 1974 al 1977 con Maurizio Dallasta il sistema di imbottiti Nomade. Dal 1978 al 1981 progetta con Paolo Pedrizzetti (v.) la serie di rubinetti e accessori per il bagno i Balocchi e il miscelatore Calibro. Dalla collaborazione dei due architetti nascono, dal 1982 al 1987, numerosi progetti di varia tipologia: maniglie, elettrodomestici, complementi d'arredo, rubinetteria e complementi per il bagno e la cucina, componenti per edilizia, posate e oggetti per la tavola (apriscatole Giotto, 1987).

Come organizzatore culturale allestisce varie rassegne di opere di giovani designer europei: Ligh (Milano 1983, con Bepi Maggiori); Dea (1985-1987), mostra di anteprima del design europeo; Design Trends (Rio de Janeiro, 1987), per la valorizzazione del design brasiliano. Fonda nel 1984 il gruppo Zeus, che vede la collaborazione di operatori della moda, del design e dell'arte. Nel 1988 partecipa alla fondazione di Mas, impresa per lo sviluppo del design in Spagna e nel 1989 organizza con un gruppo di operatori milanesi lo spazio Metals, dedicato al design e alla lavorazione del metallo.

After graduating in architecture from the Milan Polytechnics in 1973, he carried out activities of visual and product design, in particular designing decorations for tapestry, fabrics and tiles. From 1974 to 1977 he designed and realized, together

with Maurizio Dallasta, the Nomade system of upholstered furniture. From 1978 to 1981 he designed, together with Paolo Pedrizzetti (ref.), the i Balocchi series of faucets and bathroom accessories and the Calibro blender. Numerous projects of various kinds resulted from the collaboration between the two architects from 1982 to 1987: doorhandles, household appliances, furniture accessories, faucets and accessories for the bathroom and the kitchen, accessories for the building profession, cutlery and table objects (Giotto can opener, 1987). He has organized several cultural initiatives, such as exhibitions of the works of young European designers; Ligh (Milan 1983, with Bepi Maggiori); Dea (1985-1987), preview exhibition of European design; Design Trends (Rio de Janeiro, 1987) with the purpose of promoting Brazilian design. In 1984 he founded the Zeus group, which involved operators in the fields of fashion, design and art. In 1988 he participated at the founding of the Mas, enterprise for the development of design in Spain and in 1989 he organized, together with a group of Milanese operators, the Metals space, dedicated to design and to the working of metal.

Monti GPA

Studio professionale fondato nel 1948 da Gianemilio Monti (Milano 1920), Pietro Monti (Corenno Plinio, Como, 1922 - Milano 1990) Anna Bertarini Monti (Milano 1923), subito dopo la laurea conseguita da tutti e tre i membri del gruppo presso il Politecnico di Milano. Membri del Movimento Studi Architettura dal 1954 al 1960 sono tra i fondatori dell'ADI (Associazione per il Disegno Industriale) nel 1956. Gianemilio e Pietro Monti hanno fatto parte della Commissione Edilizia del Comune di Milano, e Pietro è stato presidente dell'ordine degli Architetti della Lombardia dal 1970 al 1972. Operano nel campo dell'edilizia, dell'urbanistica, del disegno industriale e dell'allestimento di esposizioni.

This professional studio was founded in 1948 by Gianemilio Monti (Milan 1920),

Pietro Monti (Corenno Plinio, Como, 1922 - Milano 1990) and Anna Bertarini Monti (Milan 1923), immediately after the three members of the group had graduated from the Milan Polytechnics. Members of the Movimento Studi Architettura (Movement for Architectural Studies) from 1954 until 1960 and amongst the founders of the ADI (Association for Industrial Design) in 1956; Gianemilio and Pietro Monti have been members of the Building Committee of the Commune of Milan; Pietro has been the president of the association of architects of Lombardy from 1970 to 1972. They operate in the fields of building, town planning, industrial design and design of exhibition areas.

Marcello Nizzoli

(Boretto, Reggio Emilia, 1887 - Camogli, Genova, 1969)

Dopo aver frequentato le Scuole di Belle Arti di Parma esordisce come pittore, avvicinandosi agli ambienti del razionalismo attraverso le sue ricerche sull'arte astratta. Nel 1923 partecipa alla Mostra Internazionale d'Arti decorative di Monza con alcuni progetti nel settore dell'artigianato (tessuti e tappezzerie) e nel 1924 disegna manifesti pubblicitari per la Campari. Collabora nei primi anni Trenta con Giuseppe Terragni e poi con Edoardo Persico (Sala delle Medaglie d'oro alla Mostra dell'Aeronautica, Milano 1934; Salone d'onore della VI Triennale di Milano; negozi Parker a Milano, 1936). Dopo la morte di Persico viene chiamato da Leonardo Sinisgalli a collaborare con l'Ufficio tecnico di pubblicità della Olivetti di Ivrea, prima come grafico e poi, dal 1940, come designer (macchina calcolatrice Summa 40). Realizza negli anni successivi alcuni dei più celebri prodotti Olivetti, come le macchine da scrivere Lexikon 80 (1946-1948), Lettera 22 (1950), Diaspron (1959) e la calcolatrice Divisumma 24.

Rilevante anche il contributo alle opere di architettura (realizzate in collaborazione con G.M. Olivieri, A. Fiocchi, G.A. Bernasconi) tra le quali le abitazioni per i dipendenti Olivetti a Ivrea (1952-1953); il palazzo per gli uffici Olivetti in via Clerici a

Milano (1954); il palazzo per uffici ENI a San Donato Milanese (1956-1958). Nel 1966 il Politecnico di Milano gli conferisce la laurea in Architettura honoris causa.

After attending the School of Fine Arts of Parma Nizzoli had his debut as a painter, approaching the rationalist milieu through his research on abstract art. In 1923 he participated at the I International Exhibition of Monza with a number of crafts projects (fabrics and tapestry); in 1924 he designed advertising posters for Campari. During the early 1930's he collaborated with Giuseppe Terragni and subsequently with Edoardo Persico (Hall of the Gold Medals at the Exhibition of Aeronautics, Milan 1934; Hall of honour at the VI Milan Triennial; Parker shops in Milan, 1936). After the death of Persico he was invited to work at the technical office of advertising of Olivetti at Ivrea by Leonardo Sinisgalli; he first worked as a commercial artist and then, since 1940, as a designer (the Summa 40 calculating machine). In the following years he realized some of the most famous Olivetti projects, such as the typewriters Lexikon 80 (1946-1948), Lettera 22 (1950), Diaspron (1959) and the calculating machine Divisumma 24. He has contributed to such architectural realizations (in collaboration with G.M. Olivieri, A. Fiocchi, G.A. Bernasconi) as, for example, the homes of the Olivetti employees at Ivrea (1952-1953), the building for the Olivetti offices in via Clerici in Milan (1954) and the ENI office building at San Donato Milanese (1956-1958). He was awarded a honoris causa degree in architecture from the Milan Polytechnics in 1966.

Andries Van Onck, Hiroko Takeda

Andries Van Onck (Amsterdam 1928) studia in Olanda con Gerrit Rietveld e si laurea nel 1959 presso la Hochschule für Gestaltung di Ulm. Trasferitosi nel 1959 in Italia, lavora per la Olivetti con Ettore Sottsass jr. alla progettazione di alcune delle prime macchine elettroniche. Nel 1965 apre uno studio proprio a Milano, e dal 1972 lavora con Hiroko Takeda (Giappone 1945), diplomata in design all'Accademia di Tokyo nel 1968, attiva in Giappone nel

campo della progettazione di mobili e dell'arredamento. Associati, progettano elettrodomestici e apparecchi elettronici, mobili e apparecchi per illuminazione per produttori italiani e stranieri, vincendo il premio «Compasso d'oro» nel 1979. Andries Van Onck insegna progettazione e metodologia all'ISIA di Roma.

Andries Van Onck (Amsterdam 1928) studied in Holland with Gerrit Rietveld and graduated in 1959 from the Hochschule für Gestaltung at Ulm. He moved to Italy in 1959, where he worked for Olivetti, collaborating with Ettore Sottsass jr. in projecting some of the first electronic machines. In 1965 he opened his own studio in Milan, and has since 1972 worked with Hiroko Takeda (Japan 1945), who obtained a diploma of design from the Academy of Tokyo in 1968, and has been active in Japan in the field of design of furniture and interior decoration. As associates, they have designed household appliances and electronic apparatuses, furniture and illumination devices for Italian and foreign manufacturers, winning the "Compasso d'oro" prize in 1979. Andries Van Onck teaches design and methodology at the ISIA in Rome.

Paolo Pedrizzetti (Milano 1947)

Laureato in architettura al Politecnico di Milano nel 1973, dopo varie esperienze di progettazione edilizia e di direzione di cantiere inizia nel 1978 la collaborazione nel campo del design con Davide Mercatali (v.). Nell'ambito dello studio associato, attivo dal 1982 al 1988 sperimenta una varietà di tecniche di trattamento dei metalli e delle plastiche (fusioni in ottone, pressofusioni in ottone e alluminio, stampaggio di termoplastici e termoindurenti, coniatura a freddo dell'acciaio, tecniche di verniciatura del metallo). Nel 1988 apre uno studio proprio e prosegue l'attività di product designer, divenendo anche direttore responsabile delle riviste professionali «Blu & rosso» e «Bagno & Bagno».

Pedrizzetti graduated in architecture from

the Milan Polytechnics in 1973. After various experiences of planning buildings and directing building sites, he embarked on the activity of design in 1978, collaborating with Davide Mercatali (ref.). While active in their associated studio, which remained operative from 1982 to 1988, he experimented a variety of techniques of working metals and plastics (casting of brass, die-casting of brass and aluminium, moulding of thermoplastics and thermosettings, cold-striking of steel, techniques of painting of metals). In 1988 he opened his own studio, continuing his activity as a product designer, and also became the responsible editor of professional magazines "Blu & rosso" and "Bagno & Bagno".

Marcello Piacentini (Roma 1881-1960)

Architetto e urbanista, colse la prima importante affermazione professionale nel 1907, vincendo un concorso per la sistemazione del centro di Bergamo, poi realizzata nel 1927. Unendo in un'impostazione eclettica la rivisitazione degli elementi architettonici classici (archi, pilastri e colonne) a una genuina attenzione per il modernismo europeo (in particolare per i moduli stilistici della Secessione viennese), suscitò vivaci dibattiti con le scelte per il padiglione italiano all'Esposizione Mondiale di Bruxelles (1910) e soprattutto con il progetto del Cinema Corso a Roma (1915-1917). Dopo l'avvento del fascismo abbandonò i riferimenti internazionali per divenire il massimo esponente del monumentalismo in Italia, ottenendo importanti commesse pubbliche dal regime e realizzando negli anni Trenta e Quaranta una enorme quantità di opere di grande impegno. Tra esse l'Arco di trionfo per i caduti della prima guerra mondiale (1923) e la sistemazione generale della piazza della Vittoria a Genova, la sistemazione del centro di Brescia (piazza della Vittoria, 1932), il palazzo del rettorato dell'Università di Roma (1936), la sistemazione della via Roma a Torino (1931-1937), il Palazzo di Giustizia di Messina (1928) e quello di Milano (1931-1939).

Dal 1938 al 1942 fu Commissario generale per l'architettura per la progettazione dell'E42 a Roma. Nel 1941, nel quadro del piano di sistemazione che prevedeva la creazione di via della Conciliazione a Roma, diede inizio alla demolizione dell'antico quartiere noto come «spina dei borghi», di fronte a piazza San Pietro.

Architect and town planner, Piacentini obtained his first important professional recognition in 1907, when he won a competition for the planning of the centre of Bergamo, a project realized in 1927. Uniting, in an eclectic approach, a new use of classical architectural elements (arches, pillars and columns) and a genuine interest in European modernism (and especially the stylistic modules of the Viennese Secession), he elicited a vivacious debate with his design of the Italian pavilion at the International Exhibition of Bruxelles (1910) and above all for the project for the Cinema Corso in Rome (1915-1917). After the introduction of Fascism he abandoned international connotations, to become Italy's most important representative of Monumentalism. He received important public commissions from the regime, and was the author of an enormous number of important buildings in the thirties and forties, such as the Arch of triumph for the victims of the first world war (1923); the general arrangement of the piazza della Vittoria, Genoa; the plan of the centre of Brescia (piazza della Vittoria, 1932); the rectorate building of the University of Rome (1936); the arrangement of via Roma at Turin (1931-1937); the Messina Courthouse (1928) and that of Milan (1931-1939). From 1938 to 1942 he held the position of general Commissary for architecture for the E42 project in Rome. In 1941, as part of the development plan which included the creation of the via della Conciliazione in Rome, he started the demolition of the ancient quarter known as "spina dei borghi" in front of piazza San Pietro.

Gio Ponti (Milano 1897-1979)

Laureato in architettura al Politecnico di Milano nel 1920, unisce fin dall'inizio

all'attività di architetto quella di pittore, di grafico e di scenografo (realizzerà con Massimo Campigli affreschi e decorazioni a mosaico). Negli stessi anni dà anche inizio all'attività di progettista per l'industria (porcellane per Richard-Ginori, 1923-1925). Dopo una prima fase neoclassica si fa promotore, con i progetti e con gli scritti teorici, della diffusione di una moderna cultura del design, che diffonde, presso il pubblico e presso gli industriali, attraverso una vastissima gamma di prodotti (mobili, lampade, oggetti per la tavola, tessuti, ceramiche, linoleum, apparecchi sanitari) talvolta realizzati in combinazione con opere di architettura (Palazzo per uffici Montecatini, 1938-1939; grattacielo Pirelli, 1956). Collaboratore delle Biennali di Monza e poi della Triennale di Milano, ne dirige in più occasioni i programmi. In qualità di direttore della rivista «Domus», fondata nel 1928 con l'editore Gianni Mazzocchi, contribuisce alla diffusione in Italia di un gusto internazionale, stringendo rapporti di scambio e di informazione con i più importanti architetti e designer di tutto il mondo, da Charles Eames a Tapio Wirkkala. È tra i promotori del premio «Compasso d'oro» (1954) e partecipa alla fondazione dell'ADI, Associazione per il Disegno Industriale (1956). Realizza edifici pubblici e privati all'estero, tra cui la Facoltà di fisica nucleare dell'Università di San Paolo del Brasile e il Museo di Denver, Colorado (1966). Nel 1956 gli viene assegnato il «Compasso d'oro» per il complesso della sua opera. La sua attività di docente, svolta presso il Politecnico di Milano dal 1936 al 1961 e in numerose università di tutto il mondo, gli vale, tra i molti riconoscimenti, la laurea honoris causa del Royal College of Arts di Londra. I suoi scritti teorici sono raccolti principalmente nei volumi *La casa all'italiana* (1933) e *Amate l'architettura* (1957).

Ponti, who graduated in architecture from the Milan Polytechnics in 1920, united, already in the initial stages of his activity, the discipline of architecture with those of painting, graphic design and set design (he realized, together with Massimo Campigli, frescoes and mosaic decorations). In the same period he also

*began working as an industrial designer (porcelain for Richard-Ginori, 1923-1925). After an initial neoclassical period he became an advocate, with projects and theoretical texts, of the diffusion of a modern design culture, aimed at both the general public and the manufacturers, by means of a vast range of products (furniture, lamps, table accessories, fabrics, ceramics, linoleum, bathroom appliances) sometimes realized within the context of architectural realizations (Office building at Montecatini, 1938-1939; Pirelli skyscraper, 1956). A collaborator of the Monza Biennial and later the Triennial of Milan, he directed its programmes in several occasions. While acting as editor of the "Domus" magazine, founded in 1928 together with the publisher Gianni Mazzocchi, he contributed to the diffusion of an international taste in Italy, establishing relationships of mutual exchange with the most important architects and designers from all over the world, from Charles Eames to Tapio Wirkkala. He was one of the advocates of the "Compasso d'oro" prize (1954) and contributed to the founding of ADI, the Association for Industrial Design (1956). He realized public and private buildings abroad, such as the Faculty of nuclear physics of the University of Sao Paulo of Brazil and the Museum of Denver, Colorado. In 1956 he was awarded the "Compasso d'oro", for his entire career. His activity as a professor, at the Milan Polytechnics from 1936 to 1961 and at several universities all over the world, earned him, amongst other recognitions, the honoris causa degree from the Royal College of Arts of London. Most of his writings have been collected in the volumes *La casa all'italiana* (The Italian Home) (1933) and *Amate l'architettura* (Love Architecture) (1957).*

Ferdinand A. Porsche (1935)

Nipote del creatore del celebre «maggolino» Volkswagen, studia alla *Waldorfschule* di Stoccarda e alla *Hochschule für Gestaltung* di Ulm, iniziando l'attività di designer a 22 anni nell'azienda paterna, la Porsche AG.

Progetta nel 1963 la *Carrera 904* e qualche anno dopo la fortunatissima *911*. Lasciata la Porsche AG nel 1972, fonda la Porsche Design, dove, con un limitato numero di collaboratori si dedica alla progettazione di veicoli sperimentali e di vari oggetti, caratterizzati da un look aggressivo e high-tech sostanzialmente fedele ai criteri del funzionalismo, tutti destinati alla produzione di grande serie, di cui cura solo l'aspetto stilistico-formale senza entrare in merito all'ingegnerizzazione. Tra i maggiori successi gli occhiali per Carrera (1978), la lampada *Kandido* per Luci (1982), la poltrona *Antropovarius* per Poltrona Frau (1982) e il sistema di illuminazione *Mikado* per Artemide (1985).

Grandson of the creator of the famous Volkswagen "beetle", Porsche studied at the Waldorfschule of Stuttgart and at the Hochschule für Gestaltung of Ulm. He began working as a designer at the age of 22 years at his father's company, the Porsche AG. In 1963 he designed the Carrera 904 and some years later the very successful 911. After leaving Porsche AG in 1972, he founded the company Porsche design, where, with a limited number of assistants, he concentrated on designing experimental vehicles and different objects, characterized by an aggressive and high-tech look, substantially faithful to the criteria of functionalism, all destined for mass production. He considered exclusively the stylistic-formal aspects, without entering into the engineering aspects. Some of the most successful items are the glasses for Carrera (1978), the Kandido lamp for Luci (1982), the Antropovarius armchair for Poltrona Frau (1982) and the Mikado illumination system for Artemide (1985).

Giotto Stoppino (Vigevano 1926)

Dopo aver studiato presso le facoltà di Architettura di Milano e di Venezia, lavora dal 1953 al 1968 nello studio Architetti Associati con Vittorio Gregotti e Lodovico Meneghetti, a Novara e poi a Milano. Dal 1968 è attivo con studio indipendente nei settori dell'architettura, dell'arredamento e del design.

Dal 1960 è socio dell'ADI, Associazione per il Disegno Industriale, di cui è anche presidente dal 1982 al 1984. Ha partecipato alla IX, X, XII, XIII (Gran premio per la Sezione introduttiva, 1964) XIV, XV Triennale di Milano. Nel 1972 partecipa alla mostra *Italy: the New Domestic Landscape* di New York con la lampada 537 di Arteluce e i tavolini progettati per Kartell. Vince il premio «Compasso d'oro» nel 1979 con il mobile *Sheraton* per Acerbis e nel 1991 con il sistema di maniglie *Alessia* per Olivari. Tiene lezioni e conferenze in numerose città italiane e straniere. *After studying at the faculties of architecture of Milan and of Venice, Stoppino worked with the Architetti Associati studio with Vittorio Gregotti and Lodovico Meneghetti, at Novara and later at Milan, from 1953 to 1968. Since 1968 he has had his own studio, operating in the fields of architecture, interior decoration and design. A member of ADI, Association of Industrial Design since 1960, he has also held the position of president of this association from 1982 to 1984. He has participated at the IX, X, XII, XIII (Grand prize for the introductive section, 1964), XIV, XV Milan Triennial. In 1972 he participated at the exhibition Italy: the New Domestic Landscape in New York with the lamp 537 designed for Arteluce and the small tables designed for Kartell. He received the "Compasso d'oro" prize in 1979 with the furniture Sheraton, designed for Acerbis and in 1991 with the Alessia doorhandle system manufactured by Olivari. He has held lectures and conferences in numerous Italian and foreign cities.*

1911

Battista Olivari (1877-1926) inizia a Borgomanero la produzione di maniglie, accessori per porte e finestre e articoli diversi (utensili, appendiabiti) in fusione di ottone e altri metalli. L'azienda nasce su base industriale, con 45 operai occupati, rilevando anche la ditta Marinzi, già specializzata dal 1905 nella fusione e lavorazione di metalli non ferrosi.

Battista Olivari (1877-1928) began manufacturing doorhandles, accessories for doors and windows and various articles (tools, clothes hangers), casted in brass and in other metals at Borgomanero. The company, an industry employing 45 workers, also took over the Marinzi company, already specialized since 1905 in the casting and working of non-ferrous metals.

1915-1918

Durante il primo conflitto mondiale la Olivari produce materiale bellico, spolette per proiettili d'artiglieria e accessori per automezzi.

During the first world war Olivari manufactured war supplies, fuses for artillery shells and accessories for motor vehicles.

1921

A seguito dell'espansione produttiva che segue la riconversione al settore civile, al fonderia e l'officina meccanica vengono trasferite in un nuovo

stabilimento, ancora a Borgomanero.

After the expansion of production that took place as a result of the reconversion to the civil sector, the foundry and the mechanic workshop were transferred to a new plant, also this at Borgomanero.

1925

Nel catalogo Olivari pubblicato in quest'anno accanto a maniglie e accessori compaiono ancora molti articoli per la casa e altri settori.

In the catalogue published by Olivari this year, many articles for the house and other sectors were also included in addition to doorhandles and accessories.

1926

Alla morte del fondatore la direzione dell'azienda viene assunta dalla vedova Antonietta Ramelli Olivari (1883-1948), che la manterrà fino all'anno della morte.

After the death of the founder, his widow, Antonietta Ramelli Olivari (1883-1948) took over the management of the company and remained at its head until the year of her death.

1930

Ulteriore ampliamento degli impianti di produzione. L'attività dell'azienda si orienta progressivamente verso le forniture per edilizia, attraverso la

collaborazione con architetti che progettano per specifiche realizzazioni i prodotti poi eseguiti su commissione da Olivari.

The manufacturing structures were further expanded. The company's activities were gradually oriented towards supplies for the building sector, in the form of collaborations with architects who designed custom-made products that were manufactured on commission by Olivari.

1932-1937

Per il Palazzo di Giustizia di Milano Marcello Piacentini progetta due maniglie (in bronzo e in ottone), realizzate da Olivari. Il modello in bronzo verrà rimesso in produzione nel 1992.

Marcello Piacentini designed two doorhandles (in bronze and in brass) for the Milan Palace of Justice, that were manufactured by Olivari. The bronze model was again produced in 1992.

1937

Gio Ponti progetta la maniglia E42, realizzata in piccola serie da Olivari.

Gio Ponti designed the E42 doorhandle; a limited series of the model was manufactured by Olivari.

1940

Ernesto Olivari inizia a coadiuvare la madre Antonietta nella

gestione aziendale, fino al 1942, quando è chiamato alle armi. All'entrata in guerra dell'Italia l'azienda è nuovamente riconvertita alla produzione bellica: mine anticarro, spolette, particolari per granate.

Ernesto Olivari began assisting his mother Antonietta with the management of the company until he was drafted in 1942. When Italy entered into the war the company was again converted to the production of war supplies: antitank mines, fuses, especially for grenades.

1945

Ritorno alla produzione civile; riprendono l'attività i fratelli Ernesto, Ambrogio e Luigi. Sviluppo del reparto fonderia con macchine per la pressofusione in serie elevate; ammodernamento dell'officina meccanica. La produzione comprende maniglie, cerniere, accessori per serramenti, pressofusioni in ottone, bronzo, alpaca, leghe leggere e speciali.

Civil production was reinstated; the brothers Ernesto, Ambrogio and Luigi resumed their activity. The foundry department was developed with machines for die-casting in great quantities; the machine shop was renovated. Doorhandles, hinges, and accessories for joinery were manufactured; production methods included die-casting of brass, bronze, nickel silver and lightweight and special alloys.

1947

Riprende la collaborazione con architetti, con la maniglia Como di Angelo Mangiarotti, esposta all'VIII Triennale di Milano.

The collaboration with architects resumed, with the Como doorhandle by Angelo Mangiarotti, exhibited at the VIII Milan Triennial.

1948

Ernesto Olivari assume la direzione dell'azienda.

Ernesto Olivari took over the management of the company.

1949-1950

Ignazio Gardella disegna per l'edificio d'abitazione in via Marchiondi a Milano una maniglia, realizzata da Olivari, che entra quindi in produzione come modello Garda.

Ignazio Gardella designed a doorhandle for the apartment building in Via Marchiondi, Milan, which was later mass-produced by Olivari as the Garda model.

1950

Maniglie Monza e Bolzano dello Studio Olivari.

Monza and Bolzano doorhandles by the Studio Olivari.

1954

Maniglie SNAM di Marcello Nizzoli, Brivio di Steno Majnoni e Triangolare dello Studio Olivari.

SNAM doorhandle by Marcello Nizzoli, Brivio doorhandle by Steno Majnoni and Triangolare by the Studio Olivari.

1956-1957

Dalla collaborazione con Gio Ponti nascono le tre maniglie prodotte in serie Anello, Cono e Lama.

The three mass-produced doorhandles Anello, Cono and Lama were created as a result of the collaboration with Gio Ponti.

1957

Maniglie Uovo dello Studio Olivari e Velasca di BBPR.

The Uovo doorhandle by the Studio Olivari and Velasca by BBPR.

1959

La Olivari inizia per prima in Italia la produzione di maniglie in alluminio anodizzato con il modello Bica di Augusto Magnaghi e Mario Terzaghi. Da allora l'alluminio compare come possibile variante di materiale per diversi modelli. Maniglie Tizianella E e F di Sergio Asti.

As the first in Italy, Olivari began manufacturing doorhandles in anodized aluminium, launching the Bica model by Augusto Magnaghi and Mario Terzaghi. Aluminium was since then proposed as a possible variation in material for several models. Doorhandles Tizianella E and F by Sergio Asti.

Anni '60 / The 1960's

Tra le realizzazioni su commissione rientrano numerose maniglie e accessori per costruzioni navali per il Conte Grande, la Leonardo da Vinci, la Raffaello e la Michelangelo.

Among the custom-made realizations, numerous doorhandles and accessories for ships in construction, such as the Conte Grande, the Leonardo da Vinci, the Raffaello and the Michelangelo were manufactured.

1963-1965

Progettazione e realizzazione di un nuovo stabilimento, su 10.000 metri quadrati di cui 3.000 coperti. Autori del progetto sono Augusto Magnaghi e Mario Terzaghi. Maniglie Agata di Franco Albini e Franca Helg, Oliva di Franco Gobbi e Clinica Madonnina dello studio Olivari.

A new plant of 10,000 square meters, of which 3,000 covered, was designed and built; the authors of the project were the architects Augusto Magnaghi and Mario Terzaghi.

Doorhandles Agata by Franco Albini and Franca Helg, Oliva by Franco Gobbi and Clinica Madonnina by the Studio Olivari.

1967

Sergio Mazza disegna la maniglia Macco, prodotta da Olivari per Artemide. Nel 1989 la maniglia

entra nel catalogo Olivari come modello Edison.

Sergio Mazza designed the doorhandle Macco, produced by Olivari for Artemide. Since 1989 this doorhandle is manufactured by Olivari as the Edison model.

1967-1968

Inizia la collaborazione con Luigi Caccia Dominioni, con la realizzazione della maniglia San Babila, disegnata e prodotta inizialmente per il quartiere di edilizia residenziale Milano San Felice a Segrate (Milano). Maniglia Trieste di Dino Tamburini.

The collaboration with Luigi Caccia Dominioni begun, with the realization of the doorhandle San Babila, initially designed and produced for the residential quarter Milano San Felice at Segrate (Milan).

Trieste doorhandle by Dino Tamburini.

1970-1971

Inizio delle sperimentazioni sull'uso delle materie plastiche; produzione in serie del modello Boma dello studio Monti GPA, la prima maniglia in resina prodotta industrialmente in Italia. Maniglie Scuola di Carlo Visani e Giorgio Casati, Ambra di Franco Albini e Franca Helg.

The first experiments of use of plastic materials took place; the Boma model, the first doorhandle

in resin to be mass produced in Italy, by the Monti GPA studio was manufactured on a large scale. Scuola doorhandle by Carlo Visani and Giorgio Casati, Ambra by Franco Albini and Franca Helg.

1971

Entra in produzione la maniglia Paracolpi Alfa disegnata da Joe Colombo nella seconda metà degli anni Sessanta; le fa seguito nel 1973 il modello Paracolpi Beta.

The doorhandle Paracolpi Alfa entered in production, designed by Joe Colombo during the second half of the sixties; it was followed in 1973 by the model Paracolpi Beta.

1971-1972

Maniglie Cerva, Impronta e York dello Studio Producta; Emma di BBPR; Raccordo di Augusto Vitale; pomo apriporta Già di Documento Studio.

Doorhandles Cerva, Impronta and York by the Studio Producta; Emma by BBPR; Raccordo by Augusto Vitale; Già doorknob by Documento Studio.

1972-1973

Maniglie Martina di Franco Stefanoni e Cusio di Gino Anselmi. Martina doorhandles by Franco Stefanoni and Cusio by Gino Anselmi.

1974-1976

Maniglie Raffaella, Chiara, Orta, Laura, dello Studio Olivari.

Raffaella, Chiara, Orta, Laura doorhandles by Studio Olivari.

1976

Entra in produzione la Lario, una nuova maniglia in resina dello studio Monti GPA.

Lario, a new doorhandle in resin by the Monti GPA studio, entered into production.

1979-1982

Segnalazione dei modelli Boma e Lario per il premio «Compasso d'oro». Maniglie Milano 2 e Gamma dello Studio Olivari.

The models Boma and Lario were nominated for the "Compasso d'oro" prize. Milano 2 and Gamma doorhandles by Studio Olivari.

1979-1983

Dall'inizio degli anni Ottanta entra progressivamente nella gestione dell'azienda la terza generazione Olivari, con i fratelli Giuseppe, Giovanni, Carlo e Antonio. Maniglie Montecarlo e Saint Roman di Luigi Caccia Dominioni; Tokio di Andries Van Onck e Hiroko Takeda; Biscotto di Ambrogio Rossari e Roberto Farina; Carignano di Giorgio Rosenthal; Sfinge di Davide Mercatali e Paolo Pedrizzetti; Iseo di Sergio Asti.

During the early 1980's the third

generation of the Olivari family viz. the brothers Giuseppe, Giovanni, Carlo and Antonio, gradually entered into the management of the company.

Montecarlo and Saint Roman doorhandles by Luigi Caccia Dominioni; Tokio by Andries Van Onck and Hiroko Takeda; Biscotto by Ambrogio Rossari and Roberto Farina; Carignano by Giorgio Rosenthal; Sfinge by Davide Mercatali and Paolo Pedrizzetti; Iseo by Sergio Asti.

1983-1985

Serie Torino e maniglia Verbano di Fabrizio Bianchetti; maniglie Anna E ed F di Sigeaki Asahara; serie Archimede di Giorgetto Giugiaro.

Torino series and Verbano doorhandle by Fabrizio Bianchetti; doorhandles Anna E and F by Sigeaki Asahara; Archimede series by Giorgetto Giugiaro.

1986-1989

Maniglie Giuliana di Sergio Mazza e Giuliana Gramigna; Pitagora di Giorgetto Giugiaro; Alessia di Giotto Stoppino.

Giuliana doorhandle by Sergio Mazza and Giuliana Gramigna; Pitagora by Giorgetto Giugiaro; Alessia by Giotto Stoppino.

1989

Alessandro Mendini inizia una collaborazione con l'azienda che va dal disegno di una maniglia al progetto architettonico per

l'ampliamento dello stabilimento e per la costruzione di nuovi uffici. I lavori iniziano nel 1991.

Alessandro Mendini began collaborating with the company; his contribution varied from the design of a doorhandle to the architectural project for the expansion of the plant and for the building of new offices. Works were started in 1991.

1991

La serie Alessia, disegnata da Giotto Stoppino, riceve il premio «Compasso d'oro».

Maniglie Alexandra e Olympia di Ferdinand A. Porsche.

The Alessia series, designed by Giotto Stoppino, was awarded the "Compasso d'oro" prize.

Alexandra and Olympia doorhandles by Ferdinand A. Porsche.

1992

Serie di Rodolfo Bonetto/Bonetto Design; maniglie di Vico Magistretti; maniglie di Alessandro Mendini; maniglie di Angelo Mangiarotti. Riedizione delle maniglie di Marcello Piacentini per il Palazzo di Giustizia di Milano.

Series by Rodolfo Bonetto/Bonetto Design: doorhandles by Vico Magistretti; doorhandles by Alessandro Mendini; doorhandles by Angelo Mangiarotti. New production of the doorhandles by Marcello Piacentini for the Milan Palace of Justice.

Stefano Casciani

L'architettura presa per mano

Progetto grafico/Layout

Mauro Panzeri

con/with Mauro Santella

Redazione/Copy editor

Dario Moretti

Ricerche iconografiche/Picture research

Stefano Casciani

con/with Donata Negrini

Traduzioni/English text

Michael Cruickshank (*Hands on architecture*)

Language Consulting, Milano

© 1992 by Stefano Casciani

ISBN 88-7017-091-8

Prima edizione: marzo 1992

First published in march 1992

Finito di stampare nel mese di febbraio 1992

da Arti Grafiche Meroni, Lissone

Printed in Italy

Olivari B. S.p.A.

via G. Matteotti 140

I-28021 Borgomanero (Novara)

Idea Books

via Vigevano 41

I-20144 Milano

Fonti delle illustrazioni

Picture credits

Le fotografie delle maniglie alle pp. 37, 41, 44, 49, 55, 59, 65, 69, 73, 77, 81, 85, 87, 91, 94, 96, 101, 105, 109, 111 sono di Santi Caleca.

12 Felipe Ferré/Réunion des Musées Nationaux, Musée D'Orsay, Paris.

14 Balladore.

16 Sophie-Renate Gnam/FSB.

20 Thomas Römer/FSB

28 Arch. Olivari.

30 Balladore.

34-35 1: Gabriele Basilico. 2, 3, 5: da M. Lupano, *Marcello Piacentini*, Laterza, Bari 1991. 4: Foto Celere, Torino.

36 1, 3: Gabriele Basilico. 2: Santi Caleca.

38-39 1, 2, 3, 5, 6: arch. Mangiarotti. 4: Bitetto. 7, 8: Aldo Ballo.

40 1, 2: arch. Mangiarotti.

42-43 1: G. Pino; 2, 3, 4, 5, 6: arch. Gardella.

45 1, 2, 3: arch. Gardella.

46-47 1, 3, 6, 7: arch. Olivari. 4, 5, 8: arch. Ponti.

48 1: arch. Ponti. 2, 3: arch. «Domus».

50-51 1: Santi Caleca/arch. Olivari. 2: arch. «Domus». 3, 4, 6: arch. Ponti. 5: Santi Caleca.

52-53 1: da Germano Celant, *Marcello Nizzoli*, Edizioni di Comunità, Milano 1968. 2, 4, 5, 6: CSAC, Parma.

54 1, 2: CSAC, Parma.

56-57 1, 2: arch. BBPR. 3, 4: Monti/arch. BBPR. 5: Crimella/arch. BBPR. 6: arch. BBPR.

58 1, 2, 3: arch. BBPR.

60-61 Aldo Ballo/arch. BBPR. 2: C.A. Baldan/arch. BBPR. 3, 4, 5, 6: arch. BBPR. 7: arch. Olivari.

62-63 arch. Albini. 2: da Agnoldomenico Pica, *Storia della Triennale 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milano 1957. 3, 4: arch. «Domus». 5: da «Edilizia Moderna», 1933. 6: Ferruzzi. 7: Publifoto. 8: arch. Arflex. 9: da AA.VV., *Franco Albini. Architettura e design 1930-1970*, Centro Di, Firenze 1979.

64 1, 2: arch. Olivari.

66-67 1, 3, 6: arch. Asti. 2: Aldo Ballo/arch. Asti. 4: arch. Olivari. 5: Masera/arch. Asti.

68 1, 3: arch. Asti. 2: Masera/arch. Asti. 4: arch. Olivari.

70-71 1, 6: arch. Caccia. 2: arch. Castiglioni. 3: Chiellini/arch. Caccia. 4: Casali/arch. «Domus». 5: arch. Azucena. 7: arch. Olivari.

72 1: arch. Olivari. 2: arch. Caccia.

74-75 1: R. Facchini. 2, 4, 5: arch. J. Colombo. 3: Italtpress/arch. J. Colombo.

76 1: arch. J. Colombo. 2: arch. J. Colombo/arch. Olivari.

80 1: C. Colombo/arch. Monti GPA. 2, 5: arch. Monti GPA. 3: Aldo Ballo/arch. Monti GPA. 4: Casali/arch. «Domus».

82-83 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: arch. Van Onck.

84 1: arch. Van Onck.

86 1: P. Pedrizzetti/ D. Mercatali. 2, 3, 4, 5: arch. Mercatali.

88-89 1, 3, 4, 6, 7: arch. Giugiaro Design; 2, 5, 8, 9 10: arch. Italdesign.

90 1, 2: arch. Olivari.

92-93 1: Maria Mulas. 2, 5: arch. Mazza e Gramigna. 4, 6: A. Anghinelli/arch. Mazza e Gramigna. 7: Aldo Ballo/arch. Mazza e Gramigna.

95 1, 3: Aldo Ballo. arch. Olivari.

97 1, 3, 5: arch. Stoppino. 2: Maria Mulas/arch. Stoppino.

98 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: arch. Porsche Design.

99 1, 2, 3, 4: arch. Porsche Design. 5: Santi Caleca.

102-103 1: Santi Caleca. 2, 3, 4, 5: arch. Bonetto.

104 1: Santi Caleca.

106-107 1, 2, 3, 4, 5, 6: arch. Magistretti.

108 1: arch. Magistretti. 2: arch. Olivari.

110 1, 2, 4, 5: arch. Mendini. 3: Paola Mattioli.



