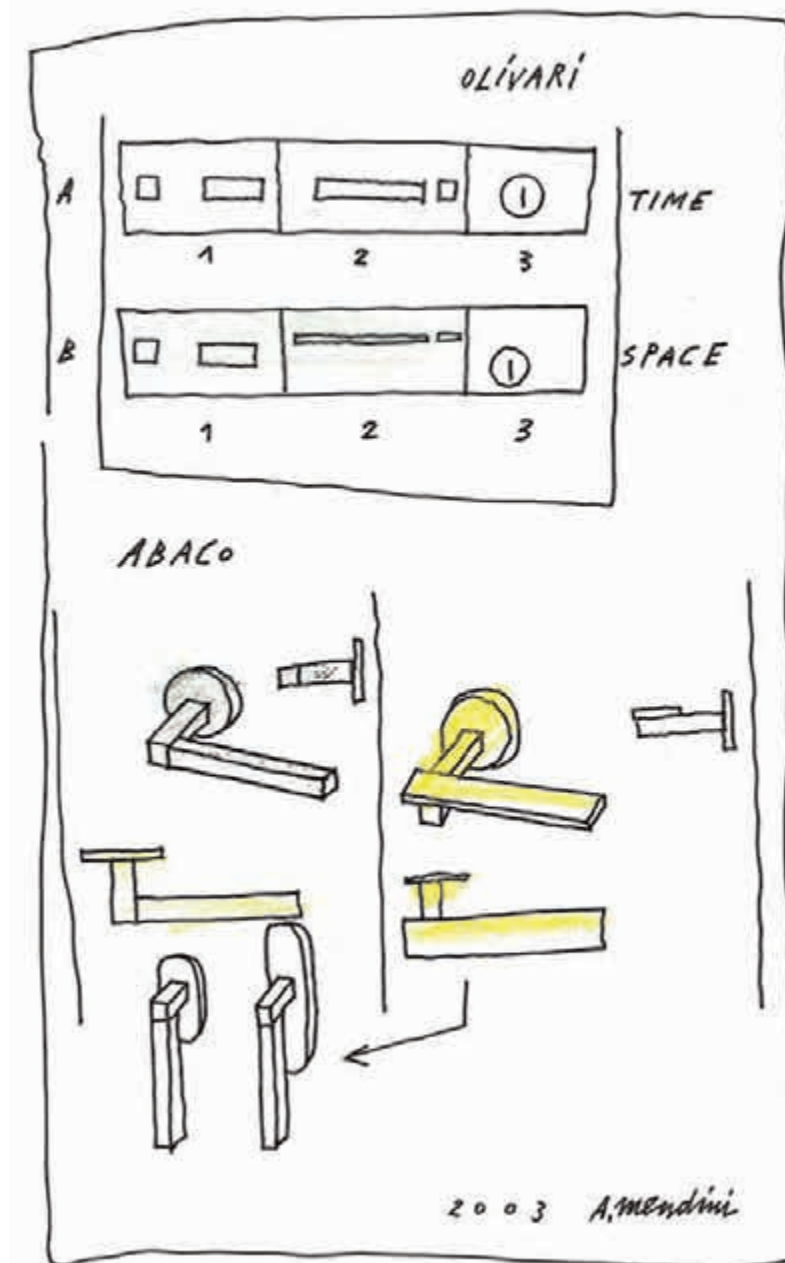
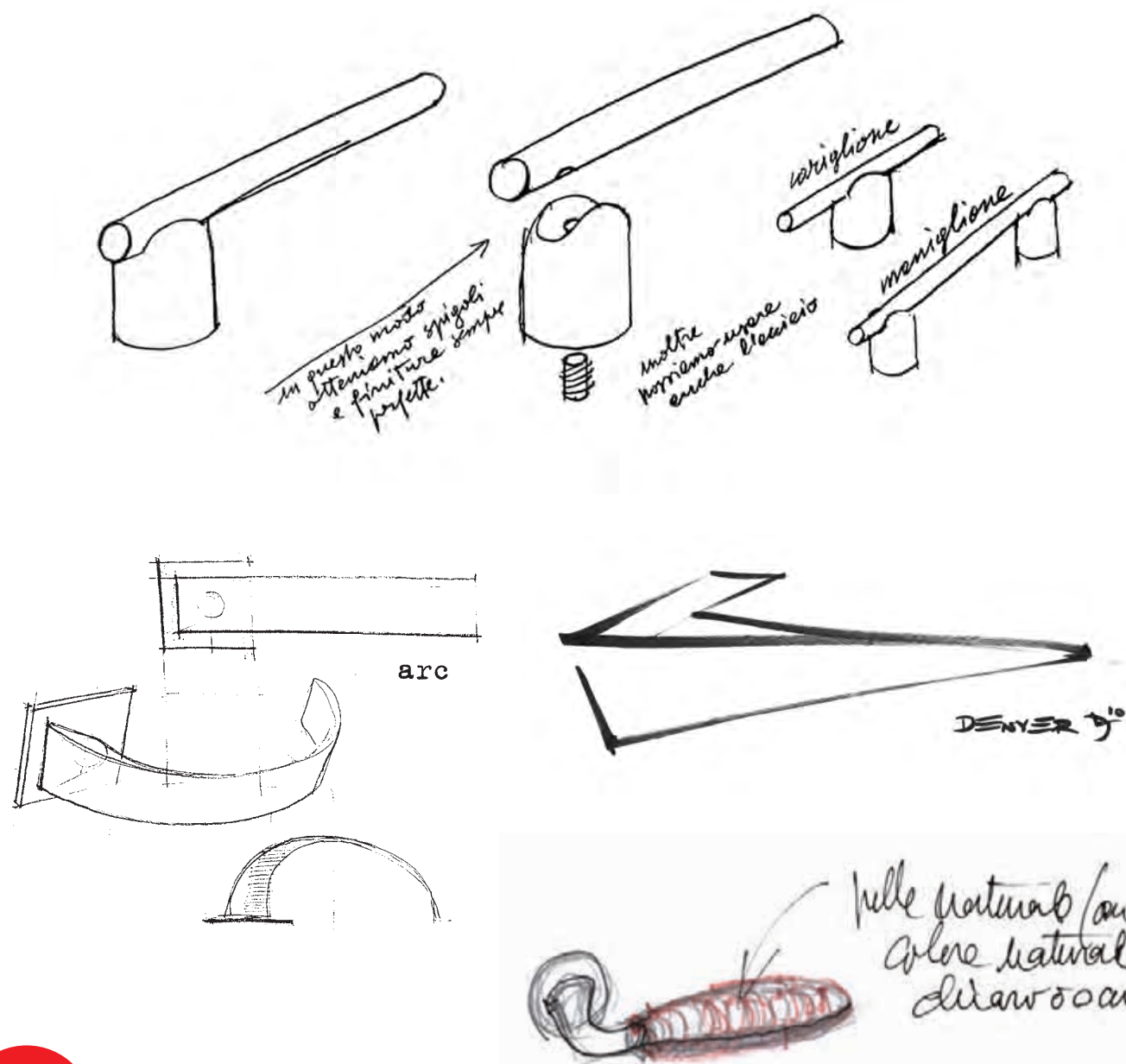


MACCHINA SEMPLICE

Dall'architettura al design, 100 anni di maniglie Olivari



Simple machine

Macchina semplice

SIMPLE MACHINE

From Architecture to Design
100 Years of Olivari Handles

Stefano Casciani

MACCHINA SEMPLICE

Dall'architettura al design
100 anni di maniglie Olivari

SKIRA

<p><i>In copertina / Cover</i> In senso orario / Clockwise, schizzi autografi per maniglie Olivari / autograph sketches for Olivari door handles: Enzo Mari, <i>Stilo</i>, 2003; Alessandro Mendini, <i>Space-Time</i>, 2003; Daniel Libeskind, <i>Denver</i>, 2009; Vico Magistretti, <i>Club</i>, 1999; Rodolfo Dordoni, <i>Arc</i>, 2010</p> <p><i>Art director</i> Marcello Francone</p> <p><i>Progetto grafico / Graphic design</i> Luigi Fiore</p> <p><i>Coordinamento redazionale</i> <i>Editorial Coordination</i> Giulia Valcamonica</p> <p><i>Redazione / Editing</i> Anna Albano</p> <p><i>Impaginazione / Layout</i> Flavio e / and Paola Ranzini</p> <p><i>Traduzioni / Translations</i> Robert Burns, Christopher Evans, Marco Migotto, Leslie Ray per /for Language Consulting Congressi, Milano</p>	<p>First published in Italy in 2010 by Skira editore S.p.A. Palazzo Casati Stampa via Torino 61 20123 Milano Italy www.skira.net</p> <p>Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.</p> <p>© 2010 Olivari B. S.p.A. © 2010 Stefano Casciani per i testi / for the texts © 2010 Skira editore, Milano © FLC by SIAE 2010 © René Magritte, Victor Horta, Dominique Perrault by SIAE 2010 Tutti i diritti riservati</p> <p>All rights reserved under international copyright conventions. No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.</p> <p>Printed and bound in Italy. First edition</p> <p>ISBN: 978-88-572-0629-5</p>	<p>Distributed in North America by Rizzoli International Publications, Inc., 300 Park Avenue South, New York, NY 10010. Distributed elsewhere in the world by Thames and Hudson Ltd., 181A High Holborn, London WC1V 7QX, United Kingdom.</p> <p>Finito di stampare nel mese di agosto 2010 a cura di Skira, Ginevra-Milano Printed in Italy</p> <p>www.skira.net</p>	<p><i>Nota ai crediti fotografici</i> <i>Note to photo credits</i></p> <p>Tutte le immagini / All the images <i>Archivio Domus</i> sono / are to be intended as <i>copyright</i> <i>Editoriale Domus S.p.A.</i>, <i>Rozzano (Milano) Italia</i></p>
--	--	--	--

Sommario / Contents

8	Objects of Desire	120	Minimum, Global and Sustainable. For an Environmentally Balanced Design
9	Gli oggetti del desiderio	121	Minimo, globale e sostenibile. Per un progetto dell'equilibrio ambientale
12	From Handcraft to Industry. Modern Architecture and the Precursors of Industrial Design	190	Parallel Industries. A Conversation between Alberto Alessi, Stefano Casciani, Antonio Olivari
13	Dall'artigianato all'industria. L'architettura moderna e i precursori del disegno industriale	191	Industrie parallele. Una conversazione tra Alberto Alessi, Stefano Casciani e Antonio Olivari
30	Origins of Italian Design. Industrial Reconstruction and Rebirth	204	Biographies
31	Alle origini del design italiano. Ricostruzione e rinascita dell'industria	205	Biografie
54	The Boom Years. Italian Design Between Standard and Heresy	216	Chronology
55	Gli anni del boom. Il design italiano tra standard ed eresia	217	Cronologia
88	The Quest for Freedom: from Modern to Post-Modern	220	Bibliografia / Bibliography
89	La ricerca della libertà: dal moderno al postmoderno		

Why this second book

A number of years ago, 1992 to be precise, we published a first volume dedicated to the history of our production, *L'architettura presa per mano* [Architecture taken by the hand], edited by Stefano Casciani. This was an occasion for us to begin putting into order the wealth of documentation on the work of the first and second Olivari generations with major figures in modern and contemporary architecture since the birth of the family business in 1911.

Now, as the company's one hundredth anniversary approaches, it is our intention to look back anew on our history and review nearly twenty additional years of business with the third Olivari generation at the helm. This volume thus recounts other quests, technological innovations and collaborative efforts, new or firmly established, with architects and designers from all over the world who have been called upon to measure themselves against the design of a product, the door handle, which only appears to be simple. And we have turned once again to Stefano Casciani to provide a fresh interpretation of the history of the interactions between the processes of business, technology, research and design in light of the new issues and demands conditioning today's industry, starting with that

of environmental sustainability, where we long ago implemented a concrete production strategy aimed at maximising compatibility between production and environment.

Hence this new book is not intended to be a celebratory publication, but a project in itself that documents and affirms the close and privileged relationship with the world of design, and tells the story of what is, for us, the essential symbiosis between the quest for form and the development of technology. Lastly, looking more deeply not only into the history and contemporary reality of the door handle, which stands as the first level of physical and perceptual interaction between people and architecture, but also into its symbolic meanings has seemed to us to be the best way to offer once again to our professional counterparts — and to all those who are simply keen on the culture of dwelling places — an original instrument of knowledge: a critical visual document that goes beyond the specificities of our production to explore the fascinating realms of expression that are an integral and fundamentally determining part of Olivari's genetic makeup.

Antonio Olivari

Perché questo secondo libro

Diversi anni fa, per la precisione nel 1992, abbiamo pubblicato un primo volume dedicato alla storia della nostra produzione, *L'architettura presa per mano*, curato da Stefano Casciani. È stata questa l'occasione per una prima sistematizzazione della ricca documentazione sul lavoro della prima e la seconda generazione imprenditoriale Olivari, insieme a importanti maestri dell'architettura moderna e contemporanea.

Nell'avvicinarsi della ricorrenza dei cento anni dalla fondazione dell'azienda, avvenuta nel 1911, abbiamo inteso aggiornare l'analisi della nostra storia e fare il punto su quasi altri vent'anni di attività imprenditoriale condotta dalla terza generazione Olivari. Vengono così raccontate in questo libro altre ricerche, innovazioni tecnologiche e collaborazioni, nuove o già consolidate, con architetti e designer di tutto il mondo, chiamati a misurarsi con il disegno di un prodotto solo apparentemente semplice come la maniglia. Anche per questa pubblicazione ci siamo rivolti a Stefano Casciani, perché potesse dare una nuova interpretazione della storia del rapporto tra impresa, tecnologia, ricerca e progetto, alla luce delle nuove problematiche e istanze che condizionano il lavoro dell'industria: a partire dalla questione della sostenibilità,

su cui abbiamo da tempo concretamente avviato una strategia di produzione tesa alla massima compatibilità con le esigenze dell'ambiente. Questo nuovo libro non è dunque inteso come una pubblicazione celebrativa, ma come atto progettuale, per confermare e documentare il rapporto stretto e privilegiato con il mondo del progetto, raccontare il connubio per noi essenziale tra ricerca formale e sviluppo tecnologico. Infine, approfondire non solo la storia e l'attualità, ma anche i significati simbolici di un prodotto come la maniglia, che rimane comunque il primo livello di interazione fisica e percettiva tra persona e architettura, ci è sembrato il modo migliore di offrire nuovamente ai professionisti nostri interlocutori – ma anche ai semplici appassionati della cultura dell'abitare – un originale strumento di conoscenza: un documento critico e visivo che supera la specificità della nostra produzione, per indagare gli affascinanti campi d'espressione progettuale che sono parte integrante e decisiva del Dna Olivari.

Antonio Olivari

Objects of Desire



Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand: chaise longue LC4 e poltroncina LC1 (1928), in una foto degli anni venti (produzione Cassina dal 1965).
Le Corbusier, Pierre Jeanneret and Charlotte Perriand: chaise longue LC4 and low chair LC1 (1928), in a photo from the twenties (manufactured by Cassina since 1965).

Entering a new, perhaps yet to be discovered space; gaining a direct sensory experience of habitation through direct physical contact with the architecture; pausing a moment to reflect on the infinite possibilities of form of an object that is really nothing more than a lever: these experiences are all possible to anyone whose path brings them upon a well designed and crafted door handle. Precisely because its fundamental design has changed so little over time, we may take this small household sculpture, this indispensable instrument of everyday life, this medal of merit for any architect or designer worthy of the name, as the starting point for a more general consideration of the designed project and the nature of artificial things. In this respect, the history of Olivari, embracing a new generation taking the place of the founders, is a story of entrepreneurial courage and an unflagging conviction of the importance of always bringing in new designers to create their new concepts for handles.

Falling prisoner to the functional dictates of a simple object and being overly concerned with the rules of marketing may be in fact the first step down the road to creative decline: creating form for a “minimal” object, a simple machine allowing one to open a door, is actually more difficult than might be thought.

The trick is to find a way to leave recognizable signs in the form of durable products — even today, in the age of the ephemeral and the virtual, an age which pays much lip service to the value of objects but in truth would prefer a sensible world that was not so cluttered with them.

The culture of design that emerged in the twentieth century bears some responsibility for the negative transformation in that sensible world when it gave up criticizing and modifying the production and consumption system at the heart of societies developing along Western lines. In these societies, all individuals — “consumers” in the worst cases, “users” in the intermediate ones, and “citizens” in the best — who find themselves having to use artefacts produced in the digital age find it difficult to tear themselves

away from the Siren song of increasingly complex and sophisticated products whose cost threatens to upset any use-value equilibrium.

If the world’s economies and ecosystems are now constantly threatened by events that are no longer catastrophic, but quite literally apocalyptic, it is also because all correspondence has been lost between the nominal value of financial transactions and the real value of world production (and its tangible and intangible results) that these transactions subtend or simply provide the premises for. In the logic of the financial world, which is substituting that of its industrial counterpart, *What* is produced and *How* are increasingly overshadowed by the *How Much* and the *By How Many* (and perhaps *Why*) it is purchased, or merely consumed. We might go so far as to imagine, in a not-too-distant future, in a sort of deranged variant of “aesthetic consumption”, a world of objects that are not directly accessible to the public, but can be virtually consumed via their images. The new social class represented by this *telematic proletariat* becomes the central target in design; the focus shifts to the deeper motives that drive its members — once they have satisfied their basic survival needs — to seek out ever new objects that will act as surrogates for some meaning of life, assuming there is one.

The sociologist Zygmunt Bauman, author of the famous *Liquid Modernity*, brilliantly described the phenomenon: “...the *spiritus movens* of consumer activity is no longer the measurable set of articulated needs, but *desire* — a much more volatile and ephemeral, evasive and capricious ... entity than ‘needs’, a self-begotten and self-propelled motive that needs no other justification or ‘cause’. Despite its successive and always short-lived reifications, desire has itself for its constant object, and for that reason is bound to remain insatiable ...”.¹

And yet in some way, at least for a certain phase in the history of the Western culture of architecture and design (for example, that witnessing the inception of Italian design), it has been *desire* itself — for new forms of industrial

Gli oggetti del desiderio



René Magritte (1898-1967),
La réponse imprevue, olio su tela / oil
on canvas, 1933. Bruxelles, Musées
Royaux des Beaux-Arts.
© 2010. BI, ADGP, Paris / Scala,
Firenze

Accedere a un nuovo spazio, magari sconosciuto; realizzare nel contatto diretto con l'architettura l'esperienza sensoriale dell'abitare; soffermarsi per un istante a riflettere sulle infinite possibilità formali di un oggetto che è in fondo una semplice leva: tutte queste esperienze sono possibili a chiunque incontri sulla sua strada una maniglia ben disegnata e realizzata. Su questa piccola scultura da casa, strumento indispensabile alla vita quotidiana, medaglia al merito per ogni architetto e/o designer che si rispetti, proprio per la sua tipologia sostanzialmente immutabile è possibile sviluppare un discorso più generale a proposito del progetto e della natura delle cose artificiali. Da questo punto di vista la storia dell'industria Olivari, anche nel succedersi di una generazione più giovane a quella dei suoi fondatori, è una storia di coraggio imprenditoriale, di un'ostinata convinzione di dover far disegnare le sue maniglie da sempre nuovi designer: perché il rischio di diventare prigionieri delle regole funzionali dell'oggetto semplice, volendo adempiere troppo alle regole del marketing, può portare anche al declino creativo. L'esercizio formale sul tema dell'oggetto minimo, una "macchina semplice" particolare come la maniglia, è in effetti più difficile di quel che si può pensare.

Si tratta di riuscire a lasciare dei segni riconoscibili, sotto forma di prodotti durevoli, anche oggi, nell'età dell'effimero e del virtuale: che finge di interessarsi molto agli oggetti, ma in realtà sarebbe molto più contenta se non ci fossero tante cose di mezzo tra noi e il mondo sensibile.

La stessa cultura del design, nata nel XX secolo, ha le sue responsabilità nella trasformazione in negativo che ha contribuito a produrre su quello stesso mondo sensibile, da quando ha rinunciato a criticare e/o modificare il sistema di produzione e consumo al centro delle società evolute all'occidentale. In esse – "consumatori" nel peggiore dei casi, "utenti" nel caso intermedio, "cittadini" nel caso migliore – tutti gli individui che si trovino a dover utilizzare manufatti prodotti nell'era digitale difficilmente potranno sottrarsi al canto delle Sirene emesso da merci sempre più complesse,

sofisticate, costose fino al rischio di squilibrio in termini di valore. Se l'economia e l'ecologia terrestre sono costantemente minacciate da avvenimenti non più catastrofici, ma realmente apocalittici, è anche perché non esiste più corrispondenza tra il valore nominale dei movimenti finanziari e il valore reale delle attività produttive (e dei loro risultati, tangibili o intangibili) che essi sottintendono, o anche semplicemente presuppongono.

Sempre meno importanza nella logica finanziaria, che va sostituendo quella industriale, ha il Cosa e il Come viene prodotto: mentre ha invece moltissima rilevanza il Quanto, da Quanti (e forse Perché) viene acquistato, o anche solo consumato. Si può addirittura ipotizzare per un futuro non troppo lontano, in una sorta di variante impazzita del consumo estetico della merce, un mondo di oggetti non direttamente accessibili dal pubblico, ma virtualmente consumabili attraverso le loro sole immagini. Il nuovo ceto sociale rappresentato da questo *proletariato telematico* diventa il problema centrale del progettare, se si considerano le motivazioni più profonde che, una volta soddisfatta la necessità di sopravvivenza, spingono i suoi componenti a cercare sempre nuovi oggetti che possano surrogare il senso dell'esistenza, ammesso che ne esista uno.

Il sociologo Zygmunt Bauman, già autore del famoso saggio *Modernità liquida*, ha brillantemente descritto il fenomeno: "[...] lo *Spiritus Movens* dell'attività del consumatore non è più la gamma misurabile dei bisogni articolati, bensì il desiderio, un'entità molto più volatile ed effimera, evasiva e capricciosa [...] una forza autoprodotta e autoalimentata che non abbisogna di altra giustificazione o causa. Nonostante le sue svariate e sempre effimere reificazioni, il desiderio ha quale oggetto costante se stesso e per tale motivo è destinato a restare insaziabile [...]".

Eppure in qualche modo, almeno per una certa fase della cultura progettuale occidentale, ad esempio quella in cui si sono create le basi del design in Italia, proprio il *desiderio* di nuove forme della produzione industriale ha svolto una sua funzione importante, come motore nascosto di un'innovazione



Le Corbusier, *Nature morte aux nombreux objets*, olio su tela / oil on canvas, 1923.

production — to play an essential role, acting as a hidden driver for innovation worthy of being remembered (if only for its historical value, given that even this type of innovation risks falling victim to the self-generating mechanisms of goods). As another sociologist, Harvie Ferguson (cited by Bauman in *Liquid Modernity*), puts it, the notion of desire “links consumption to self-expression, and to notions of taste and discrimination. *The individual expresses himself or herself through their possessions. ... The wish replaces desire as the motivating force of consumption.*”² Regarding the issue of design (and now architecture as well), we might say that the fundamental phases of the utopia, strongly marked by a political and economic slant, that once brought fortune to Italian design and now constitutes the main obstacle in the current impasse, fall somewhere between the extremes represented by these two statements. In an economy such as Italy’s, which has long been growing, investing much of its resources and competitiveness in the capability to invent new forms, the existence of a cultured class was indispensable. Animated by *that* type of desire, this class would be the most capable of embracing — when not stimulating — the principle of innovation in industrial production. However, with the failure of what little habitational culture had taken form in the affluent classes, and with the temporary climb up a few rungs of the social ladder by the petit-bourgeois and the former working class, soon pushed back down by the global recession, the *wish* is rapidly replacing *desire* also in the market for design.

In this unsettling scenario, a certain value may be conserved by at least a few types of tools indissolubly linked to physical acts. As such, they still allow a certain range of formal experimentation that is enhanced rather than constrained by the usage restrictions they impose: a pot must not burn your hands when you remove it from the heat; a knife must not slip

out of your grip; a clock must be readable, preferably at a glance. Not by chance, for some time now the attention of manufacturers and designers is returning to objects whose everyday use tends to generate an illusion of banality. They are actually very important for that bit of “reality principle” that they re-instil in those who use them. For a moment, they move the consumer away from the *wish* and take him or her back to the realm of *desire* — if not to that of necessity, which has now been pronounced extinct in a seemingly infinite market of luxury, or at least the superfluous.

Among these objects, the door handle represents a diminutive concentrate of grand issues: an ergonomic instrument that can hamper or facilitate the daily use of spaces; an indispensable element in the décor, meriting days to choose just the right model for the style of the home or office; and also the only point that is formally characterized in spaces that are otherwise often anonymous, perhaps the last of the ancient bonds between building and person. When we open or close a door, we are still engaging in a symbolic act that has remained unchanged for centuries: taking the architecture by the hand. Telling the story of this rite through an analysis of the coherent and continuous design quest that has distinguished Olivari means seeking the *how* and *why* of a meeting — not always easy — between design and technology, between doing business and crafting a homescape. But above all, it means seeking to comprehend the complex interactions between architects’ ideas of settings and those of other designers — all with utopian visions to varying degrees — that have marked the history of contemporary architecture.

And so it seems quite fitting to begin with the examination of a few archetypes that have marked the birth of the modern door handle and stood as reference points for the truly unique catalogue that the Olivari family has been composing over the years — a veritable atlas of sculptures for daily living.

¹ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Oxford: Blackwell

Publishing, 2000, pp. 74-75.

² Harvie Ferguson, *The Lure of*

Dreams: Sigmund Freud and the Construction of Modernity, London:

Routledge, 1996, p. 205. Italics added.



Tre maniglie Olivari degli anni cinquanta, da sinistra a destra: *Bica* (1959) di Augusto Magnaghi e Mario Terzaghi, *Lama* (1956) e *Cono* (1956) di Gio Ponti. Più in alto, serratura e componenti specifici per il mercato americano, con maniglia *Emma*, dei BBPR.

Three Olivari handles from the 1950s, left to right: Bica (1959) by Augusto Magnaghi and Mario Terzaghi, Lama (1956) and Cono (1956) by Gio Ponti. Above, lock and specific components for the U.S. market, with Emma handle, by BBPR.

degni di essere ricordati se non altro per il loro valore storico, visto che anche questo tipo di innovazione rischia di cedere al meccanismo autogenerativo delle merci. È ancora Bauman a citare un altro sociologo, Harvie Ferguson, per il quale la nozione di desiderio “collega il consumo all’espressione della propria personalità, e alle nozioni di gusto e discriminazione. *L’individuo esprime sé stesso attraverso le cose che possiede. [...] Il capriccio sostituisce il desiderio quale forza propulsiva del consumo.*”²

Si potrebbe dire che, per quanto riguarda il problema del design (e ormai anche dell’architettura), tra gli estremi rappresentati da queste due frasi si snodano le fasi fondamentali di quell’utopia progettuale di marcato segno politico/economico che ha fatto un tempo la fortuna del design italiano: e che pure oggi ne costituisce il principale fattore d’impasse. In un’economia a lungo in crescita come quella italiana, che riponeva gran parte delle risorse e della sua competitività nella capacità d’inventare forme nuove, era indispensabile la presenza di una classe colta, che, animata da quel tipo di desiderio, poteva essere la più adatta a raccogliere – quando non a stimolare – il principio d’innovazione nella produzione industriale. Con il venire meno di quel poco di cultura dell’abitare formatasi nelle classi abbienti, con la temporanea ascesa di qualche gradino della scala sociale da parte della piccola borghesia e della ex classe operaia, presto arrestata dalla recessione globale, anche nel mercato del design il *capriccio* sta rapidamente sostituendo il *desiderio*.

In questo scenario inquietante possono dunque ancora mantenere un certo valore almeno 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 può scottare le mani quando si toglie dal fuoco; un coltello non deve sfuggire; un orologio

deve essere leggibile, possibilmente in fretta. Non casualmente da qualche tempo l’attenzione dell’industria e dei progettisti torna verso oggetti solo apparentemente banali nella loro quotidianità, ma così importanti per quel tanto di “principio di realtà” a cui riportano chi deve utilizzarli – allontanando per un momento il consumatore dal *capriccio* e riportarlo alla dimensione del *desiderio*, se non a quello della necessità, data ormai per estinta in un illusoriamente infinito mercato del lusso, o comunque del superfluo. Tra questi oggetti la maniglia è davvero un piccolo concentrato di grandi problemi: uno strumento ergonomico, che può ostacolare o facilitare l’uso quotidiano degli ambienti; un elemento indispensabile dell’arredo, per cui si possono passare giornate a scegliere il modello più adatto allo stile dell’abitazione o dell’ufficio; ma anche l’unico punto formalmente caratterizzato in spazi spesso anonimi, forse l’ultimo dei legami antichi tra edificio e persona.

Quando apriamo o chiudiamo una porta compiamo ancora un gesto simbolico, immutato da secoli: prendere per mano l’architettura. Raccontare la storia di questo rito, attraverso l’analisi di quella linea di coerenza e di continua ricerca progettuale che ha distinto il metodo di lavoro Olivari, significa cercare le ragioni e i modi di un incontro non facile tra il disegno e la tecnologia, tra il fare impresa e delineare un paesaggio domestico: ma soprattutto vuol dire tentare di comprendere le interazioni complesse tra l’idea di ambiente nelle visioni – più o meno utopiche – di architetti e altri progettisti che hanno attraversato la storia dell’architettura contemporanea.

Per questo sembra interessante iniziare dall’esame di alcuni archetipi, che segnano la nascita della maniglia moderna e che sono stati il punto di riferimento per quel catalogo sicuramente unico che negli anni la famiglia Olivari è andata componendo con la sua produzione come un atlante di sculture per uso quotidiano.

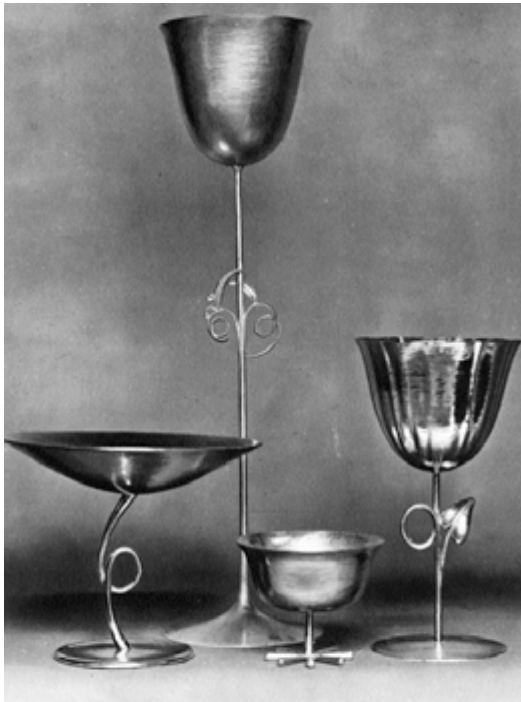
¹ Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Bari 2004, II ed., p. 77.

² Harvie Ferguson, *The Lure of Dreams: Sigmund Freud and the*

Construction of Modernity, Routledge, London 1996, p. 205, ora

in Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 78. Il corsivo è mio.

From Handcraft to Industry. Modern Architecture and the Precursors of Industrial Design



Josef Hoffmann, vasi da fiori e coppe
in argento dei primi anni del
Novecento (produzione Wiener
Werkstätte).

*Josef Hoffmann, vases of flowers
and silver goblets from the early
twentieth century (manufactured
by Wiener Werkstätte).*

p. 14
Officine Olivari, primi anni dieci
del Novecento.
Officine Olivari, early 1910s.
Archivio Olivari

The birth of an expression of authentic modernity in architecture grew out of a paradox. It did not come about so much by means of a magical encounter between the culture of design and that of industry — as years of modernist historiography have led us to believe — but via the reassessment of handcrafts by the “founding fathers” of the Modern Movement, who took a position against the increasing proletarianization of manual labour that witnessed its apotheosis in England with the start of the Industrial Revolution. Hence, back in 1860, the revolutionary utopian (and designer) William Morris, with his Red House, laid the foundations of the Morris & Company ateliers. They designed and built entire houses, from wall decorations to windows, from embroidery to furniture, and also finely worked metal elements, including door handles. And it is precisely these physical objects, part of the grand theoretical edifice of Arts and Crafts, that gave power to Morris’s ideas. Beyond their declared decorative intent, they presage the emergence of the figure of the artist-designer, or better, of “an artist who transforms into an artisan-designer”.¹ The chairs and tables of the Red House might seem “intensely Medieval, like incubi and succubi”² to their modern-day brethren, but we must start with them to comprehend Morris’s deepest teaching. In line with the propagandistic function of the building for which they were created, they are designed and crafted with the collaboration of expert artisans. Their purpose is already that of contributing to the creation of architecture as a total work of art, the *Gesamtkunstwerk* that starts like rolling wave from the untarnished bourgeois respectability of Jugendstil (Art Nouveau) to reach the fiery declarations of a “Reconstruction of the Universe” launched initially by the Italian futurists and later by all of the historical avant-garde movements: the idea of the expressive possibilities of each and every object, from the most humble to the most representative, provided they are unified within the orienting idea of a design.

However, a strongly expressive — and in some way

original — interpretation of the still solid artisanal capabilities contained within the social fabric would have to await the arrival on the European and international scene of the talented Victor Horta. In his Hotel Solvay in Brussels (1895–1898), the line of force that would characterize all of Art Nouveau found some of its finest applications in the fluid continuity of the door and window handles. They are ideal complements to an architecture — inspired by and also abstracted from nature — which recreates an entire artificial universe. In his visionary world-reconstructing work, Horta was helped by artisans who built scale models of the components of his buildings: structures and decorations, ironwork, woodwork and marblwork. And later Gaudí too, in his Batlló (1904-1906) and Milá (1906-1910) houses, both in Barcelona, accompanied his extraordinary spatial inventions (open floor plan, made possible by his structural system entirely supported on pillars) with the precious detail of a small door handle which is as much an “organic” part of the building as it is elegantly resolved in terms of form and proportions.

Gaudí’s origins — his father was an accomplished iron worker — doubtlessly had a strong influence on his capacity for resolving form like a true sculptor; and his many door and window handles are indeed small sculptures. We are not yet at the geometrical standardization of the machine, the ability of skilled model builders and metalworkers is still indispensable; but the ability of the designer to determine and control all the elements of the building (and the steps in their production) is a tradition and a conquest for which functionalist architects would also fight.

Serial Production

And so who, among the recognized masters of modernism, will be the author of the first handle to be made in series? Who — without subverting the idea of architecture as a synthesis of the arts, object-making and technical know-how — will succeed in creating objects suitable for all buildings,

Dall'artigianato all'industria. L'architettura moderna e i precursori del disegno industriale



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": anche nel dettaglio delle maniglie, le linee-forza suggeriscono l'uso dinamico di un edificio "rivoluzionario".

Victor Horta, bronze door handle for the Hotel Solvay, Brussels (1884-1898). In one of his masterpieces, the inventor of Art Nouveau attempted the construction of a "total work of art": also in the detail of the door handle, the lines of force suggest the dynamic use of a "revolutionary" building.

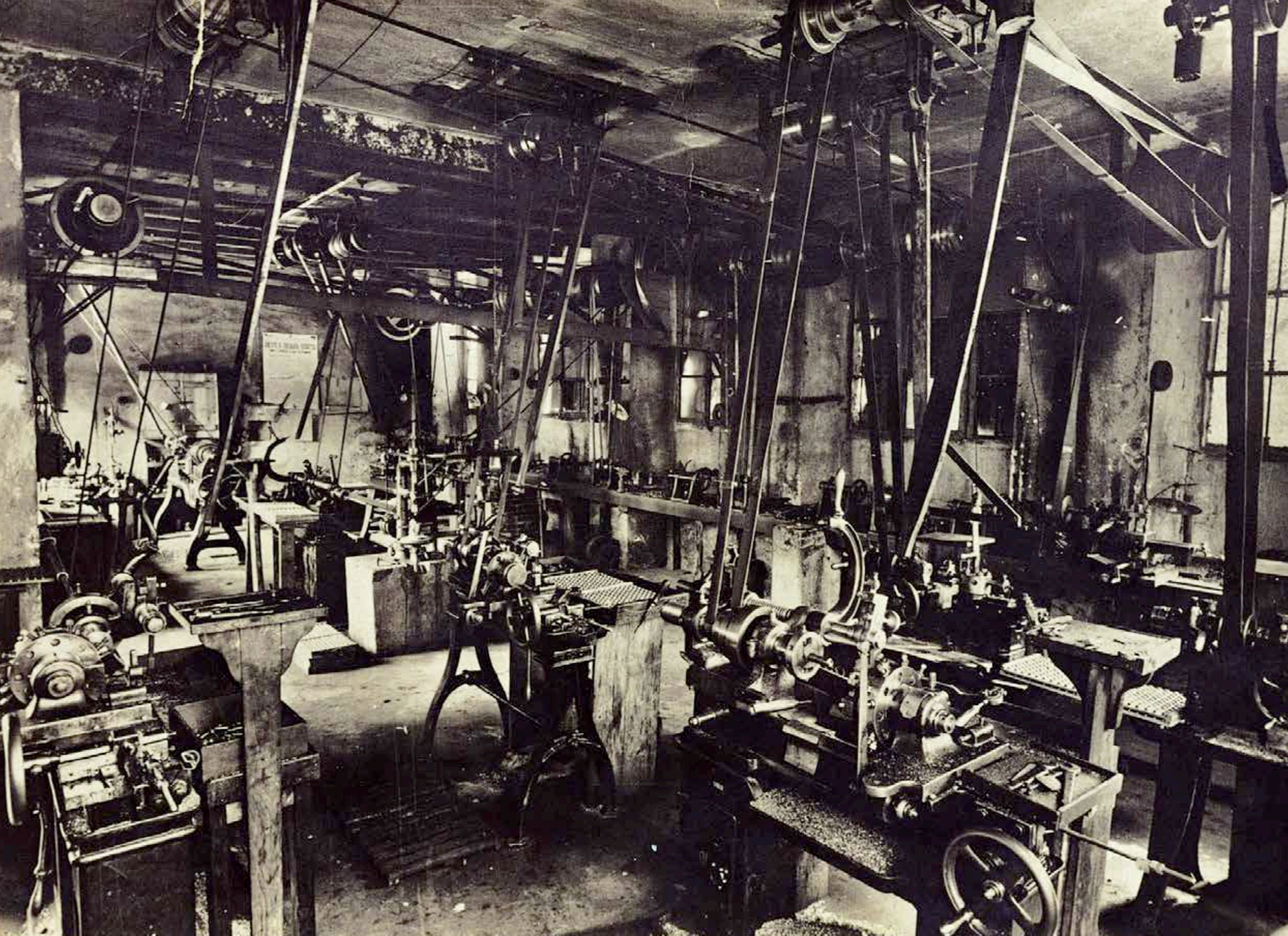
La nascita di un'autentica espressione moderna in architettura si fonda su un paradosso: non avviene tanto per un magico incontro tra cultura del progetto e cultura industriale – come anni di storiografia modernista hanno voluto farci credere – ma piuttosto con la rivalutazione dell'artigianato proposta dai "padri fondatori" del Movimento Moderno, in contrapposizione alla crescente proletarizzazione del lavoro manuale che proprio in Inghilterra conosce la sua apoteosi, dalla rivoluzione industriale in poi. Così l'utopista rivoluzionario (e designer) William Morris, già nel 1860, con la sua Red House getta le basi di quelli che sarebbero stati gli atelier Morris & Company e che potevano disegnare ed eseguire intere abitazioni, dalle decorazioni murali alle vetrate, dai mobili ai ricami, fino a raffinate lavorazioni del metallo, maniglie comprese. Sono proprio questi concreti oggetti, che si accompagnano al grande edificio teorico delle Arts and Crafts, a dare forza alle idee di Morris: al di là della loro dichiarata intenzione decorativa, essi prefigurano la nascita di una figura di artista-designer o meglio di "Un artista che si trasforma in artigiano-designer"¹. Sedie e tavoli della Casa rossa potranno apparire "intensamente medioevali, come incubi e succubi"² ai suoi stessi contemporanei, ma è da essi che occorre partire per comprendere la più profonda lezione morrissiana: coerenti alla funzione propagandistica dell'edificio per cui sono creati, vengono comunque progettati e realizzati insieme a esperti artigiani. La loro finalità è già contribuire alla creazione di un'architettura come opera d'arte totale, quel *Gesamtkunstwerk* che come un'onda lunga parte dall'insospettabile perbenismo dello Jugendstil, dell'art nouveau, per arrivare alle infuocate dichiarazioni di "Ricostruzione dell'Universo" lanciate dai futuristi italiani per primi, da tutte le avanguardie storiche poi: l'idea di una possibile espressività di ogni oggetto, dal più umile al più rappresentativo, purché controllato da un'idea unitaria di progetto.

Bisogna però attendere che si proponga sulla scena

europea e internazionale il talento di Victor Horta per avere un'interpretazione fortemente espressiva – e in qualche modo originale – delle ancora solide capacità artigiane presenti nel tessuto economico e sociale. Nell'Hotel Solvay a Bruxelles (1895-1898), la linea-forza che caratterizzerà tutta l'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.

La produzione di serie

Chi sarà 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 – riuscirà a proporre oggetti adatti per tutti gli edifici, e non per uno solo? La questione riguarda la storia del design, non solo quella della maniglia o





William Morris, "Caprifoglio", disegno per tessuto stampato a mano (1876). Morris è nella seconda metà dell'Ottocento il più fervente teorico della necessità di integrare arte e industria nella produzione di oggetti d'uso.
 William Morris, "Honeysuckle", design for hand-printed fabric (1876). In the second half of the nineteenth century Morris was the most fervent theorist of the need to integrate art and industry in the manufacture of everyday objects.

René Herbst, maniglia in tondino metallico piegato (1954, produzione Société Picard). Herbst genialmente reinventa qui l'oggetto maniglia, con la grande sinteticità funzionale del filo metallico curvato.
 René Herbst, door handle in bent metal bar (1954, manufactured by Société Picard). Herbst has here genially invented the object of the door handle, with the outstanding synthetic functionality of the curved metal thread.

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.

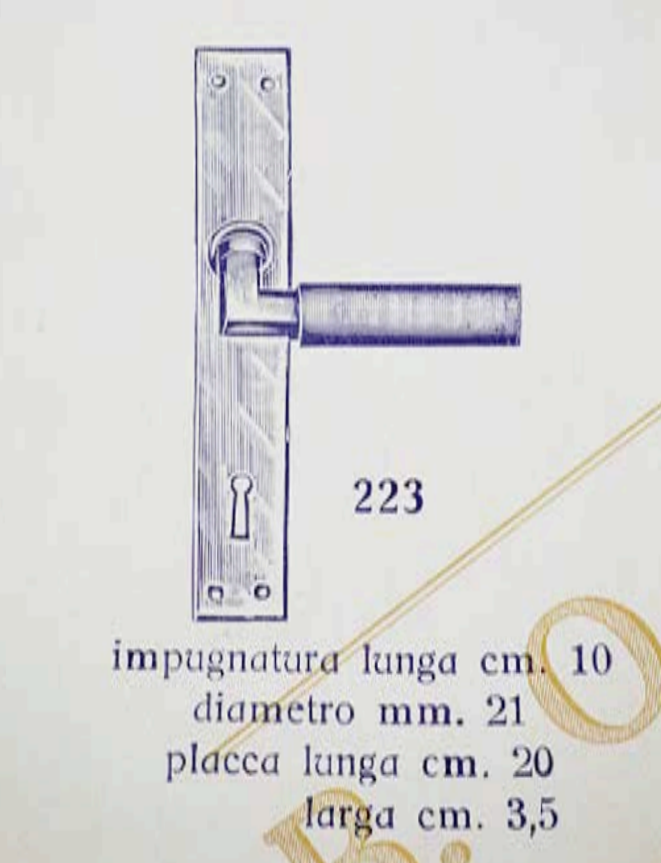
Le "Premiate Officine Olivari", come tutta l'industria del settore, indipendentemente da questioni stilistiche hanno già compiuto la svolta verso la produzione di serie. Dopo la riconversione forzata della produzione a scopi militari durante la prima guerra mondiale e il progressivo ritorno alla normalità, l'impresa si orienta progressivamente verso il mercato delle forniture per edilizia: manca però ancora un apporto progettuale che anche in questo settore riconosca la peculiarità della produzione e dei materiali industriali, dimostrando le importanti possibilità di sviluppo economico e di nuovi linguaggi progettuali che derivano da un loro uso appropriato.

È Walter Gropius, con la sua maniglia cilindrica, ad accompagnare per una volta il suo primato teorico con 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, tra il 1922 e il 1923 appare, prima nello studio di Gropius, poi negli interni della fabbrica Fagus Werke a cui Gropius lavora dal 1913, e infine nella "Haus am Horn" (la casa sperimentale disegnata dall'artista Georg Muche per il Bauhaus di Weimar) quella che lo storico tedesco Siegfried

Gronert ha definito "la prima maniglia prodotta in serie coscientemente disegnata con forme stereometriche primarie"³. Prodotta in seguito dalla S.A. Loewy di Berlino, la *Gropius Drucker* aderisce perfettamente all'ideale del suo creatore: 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, Gropius riesce sicuramente a realizzare la prima maniglia "astratta": rinuncia al simbolismo organico dei suoi predecessori – pur sempre vicini all'idea di un artigianato di qualità, che per quanto ben realizzato non può superare i confini della piccola serie –, unifica il materiale (ottone nichelato) e riduce la forma al minimo indispensabile per le funzioni che deve svolgere – un cilindro, che fa da presa, si innesta su un profilato quadro che collega ad angolo retto la leva alla porta.

Si apre così la possibilità di una produzione realmente industriale, nel rispetto dei criteri d'innovazione cui Gropius non rinuncerà mai nel suo lavoro di progettista, oltre che di teorico. A questa maniglia seguirà una serie ricchissima di prodotti analoghi, giocati sull'astrazione più o meno spinta: dagli anni trenta, quando in uno dei cataloghi Olivari già appare un modello simile, alla seconda metà degli anni ottanta, quando Alessandro Mendini ne disegna per FSB un'ironica versione realizzata in "terrazzo", o meglio una in





Dettaglio di un catalogo Olivari (anni trenta) con il modello della maniglia n. 223, che riprende la rigida stereometria di alcuni modelli disegnati da Gropius.

Detail of an Olivari catalogue (thirties) with the model of handle no. 223 that takes up the rigid stereometry of some models designed by Gropius.

Archivio Olivari

instead of just for one? The question regards the history of design, and not just that of the handle or of the manufacturing industry. For example, back at the company's inception early in the second decade of the twentieth century, Olivari offered a range of types that were still largely inspired by nineteenth-century motifs but certainly standardized in terms of form and dimension. The "Prizewinning Olivari Production Workshops", like all manufacturers in the sector, regardless of questions of style, had already made the switch to serial production. After the forced conversion to military production during the First World War and the gradual return to normal operations, the company progressively oriented itself to the production of fixtures for the construction industry. However, what was still missing is an element of design that embraces, in this sector and others, the particular attributes of industrial materials and production methods, whose appropriate use offers significant possibilities for economic growth and the development of new lexica of design.

It was Walter Gropius, with his cylindrical handle, who finally complemented his primacy as a theorist with the qualities of a real world designer. Although it would not be until 1925 and Marcel Breuer's *Vassili* chair that we would see an authentic application of the revolutionary Bauhaus principles to furniture, in 1922–23, first in Gropius's studio, then in the interiors of the Fagus Werke factory, where Gropius had worked since 1913, and finally in the *Haus am Horn* (the experimental house designed for the Weimar Bauhaus by the artist Georg Muche) appeared that which the German historian Siegfried Gronert called "the first serial produced handle consciously designed with primary stereometric forms".³ Later manufactured by S.A. Loewy in Berlin, the *Gropius Drucker* adhered perfectly to the ideal of its creator: to heal the rift between art, handcraft and industry, partially via the "application" of the innovative formal concepts emerging from the quests of the avant-garde artists to products manufactured in series. If it is possible to

use artistic terms for a door or window handle, Gropius certainly succeeded in creating the first "abstract" handle. It abandoned the organic symbolism of its predecessors — which still remained close to the idea of quality handicrafts, but, however well made they might be, could never get beyond the numbers of a small limited series —, unified materials (nickel-plated brass) and reduced form to the indispensable minimum for the function it was made to perform: a cylinder, which serves as the grip, is joined to a square profile bent at a right angle connecting the lever to the door. This opened the possibility of truly industrial production while respecting the criteria of innovation that Gropius would always hold close, both in his design work and in his theoretical work.

This handle would be followed by an abundant series of analogous products taking abstraction to different degrees: from the 1930s, when a similar model appeared in one of the Olivari catalogues, to the mid-1980s, when Alessandro Mendini designed an ironic version in faux terrazzo (actually multicoloured inserts in resin) for FSB. In 1985, Giorgetto Giugiaro worked on an analogous concept for Olivari, although — paradoxically — he used synthetic resin as his material. It was one of the most formally versatile concepts and thus closer to the "organic" than to the geometric tradition.

The influence of Gropius's archetype has clearly maintained its power, as has the other great inspiration of the handle object: the "naturalist" one handed down by Horta and Gaudí (in the 1950s Gio Ponti would produce an illuminating sketch of the two opposing conceptions). Over the years, architects and designers would divide sharply into two factions: those more interested in the plasticity of form, the "Organics", and those more given to linear reduction, the "Geometrics". In this regard, the achievement of the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein in 1926–28 in his Vienna house is a philological curiosity — but also an example of unimagined relations between philosophical

resina con inserti policromi. Nel 1985 anche Giorgetto Giugiaro lavorerà per Olivari proprio su un concetto analogo, anche se – paradossalmente – con un materiale come la resina sintetica, uno dei più formalmente versatili e quindi più vicino alla tradizione “organica” che a quella geometrica. Evidentemente l’influenza dell’archetipo di Gropius conserva sempre intatta la sua forza, così come l’altra grande ispirazione dell’oggetto maniglia, quella “naturalistica” che discende da Horta e Gaudí (negli anni cinquanta Gio Ponti tratterà in proposito un illuminante schizzo delle due opposte concezioni).

Nel corso degli anni architetti e designer si divideranno nettamente in due fazioni: quelli più interessati alla plasticità della forma, gli “Organici”, e i più portati alla riduzione lineare, i “Geometrici”. Su questo piano è una curiosità filologica – ma anche un esempio di insospettabili legami tra etica filosofica e design – quanto realizza tra il 1926 e il 1928 il filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein nella sua casa di Vienna, una sorta di sintesi tra linea organica e geometrica. 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. Oltre l’esterno (comunque già derivato dai rigorosi principi di Adolf Loos, di cui Engelmann fu allievo) Wittgenstein si dedica ad applicare concretamente la sua visione culturale proprio negli interni: spazi puri, scanditi da semplici volumi geometrici che creano ambienti in cui veramente maniacale è lo studio delle proporzioni e delle dimensioni, in particolare quelle dei serramenti di porte e finestre, tutte appositamente 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, per il resto completamente ortogonale⁴.

Il design prima del design

Una visione tanto rigorosa del progetto è forse 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 raro riscontrare una tale aspirazione filosofica della costruzione. Tutta la produzione italiana di architettura e di design – o almeno quello che ancora prima della seconda guerra mondiale in Italia è già design, senza sapere di esserlo, o senza chiamarsi ancora così – preferisce mediare tra geometria e organicità e le maniglie non fanno eccezione. Tuttavia già negli anni trenta appaiono nel catalogo Olivari⁵ alcuni modelli di estrema sinteticità, come la 313, la 317 e la 223, quest’ultima 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, una stretta collaborazione con architetti per la realizzazione dei modelli necessari alle loro costruzioni. Tra tutti, il primo caso che in qualche modo preannuncia una vera produzione di serie è curiosamente quello di un personaggio non esattamente famoso come autore d’avanguardia: Marcello Piacentini, per cui Olivari realizza due modelli destinati al Palazzo di Giustizia di Milano (1932-1938). È questa sicuramente una delle sue opere più significative, anche perché condensa molte delle sue contraddizioni di “artista costruttore delle città” (come ha osato affermare qualche anno fa lo storico Mario Lupano in una sua rivalutazione critica) ma anche “Sventratore”, come più comunemente

Ludwig Wittgenstein, maniglia in metallo per Casa Wittgenstein, Vienna (1926-1928). La forte spinta etica espressa negli scritti del filosofo austriaco trova in questo spartano e intelligente oggetto una concretizzazione perfettamente moderna.

Ludwig Wittgenstein, door handle in metal for the Wittgenstein House, Vienna (1926-1928). 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.



ethics and design — a sort of synthesis between the organic and the geometric. Increasingly fascinated and obsessed by the idea of being able to “construct” an architecture in the same way that he was constructing his philosophical system, Wittgenstein slowly wrested control of building design from the architect Engelmann. Apart from the exterior (derived from the rigorous principles of Adolf Loos, Engelmann’s teacher), Wittgenstein dedicated himself to the concrete application of his cultural views in the interiors: pure spaces, composed of simple geometrical volumes that create settings marked by a truly maniacal study of proportions and dimensions, especially those of the doors and windows, all made specifically to measure. The openings (and also the “closures”) of the house onto the world vary in accordance with the different spaces; and hence so do the door and window handles, each one different even though sharing a similar design basis. Here Wittgenstein, with a gesture worthy of the best designer and without sacrificing the geometrical purity of the cylinder, bends the metal bar into a soft S, which makes it easier to grip and turn the handle. It is the only curved line in the entire building, which is otherwise completely orthogonal⁴.

Design before Design

Such a rigorous view of project design is perhaps closer to the culture of Mitteleuropa than to that of the Mediterranean. Hence among the works (architectures and objects) of modern Italian designers and architects (with the exception perhaps of Terragni), it is rare to find such a philosophical aspiration in construction. All of Italian architecture and industrial design — or at least that which before Second World War was already design without knowing it or without being called by that name — leaned toward a mediation between geometry and organicity, and handles were no exception. Nevertheless, already in the 1930s the Olivari catalogue⁵ contained a number of extremely essential models, such as the 313, the 317 and the

223, the last one clearly deriving from the various models designed by Gropius. Indeed, with the exception of a few details, they reproduce their rigid stereometry, with the window lever represented by a pure cylinder. The advantage of a form reduced to a minimum in this way is clear, and the quick entry into production of a model that was already an archetype at its birth is entirely coherent with the rationale of industry at the time.

But it is with other models and architects that the company’s characteristic approach began to take form, a close collaboration with architects to create the models necessary for their constructions. The first instance that in some way heralds a truly serially produced product is curiously related to someone who was not exactly famous as an avant-garde creator: Marcello Piacentini, for whom Olivari created two models for the Palazzo di Giustizia [Hall of Justice] in Milan (1932–38). This is certainly one of his most significant works, also because it concentrates many of the contradictions of this “city-building artist” (as the historian Mario Lupano dared define him several years ago in his critical re-evaluation) but also “city eviscerator” as he is more commonly known through the writings of the urbanist Antonio Cederna, who always accused him of complicity in the many urban planning disasters that had begun in Italian cities even prior to Second World War.

He is even more sarcastically defined as having “lived around 1933 and died in 1890” by the art critic Renato Birolli. Piacentini is the perfect incarnation, more than any other designer or architect of his times, of the schizophrenia of twentieth-century Italian architecture, ever teetering between reaction and innovation, of which its oscillating critical fortunes are the clearest testimony. For better or for worse, Piacentini is responsible for the redesign of many city centres: Via della Conciliazione in Rome, Piazza Dante in Genoa, Via Roma in Turin, and Piazza della Vittoria in Brescia still owe their identity, even today, to his ideas of “modern restoration” of the great cities of Italian history. His



Marcello Piacentini, anni venti
del Novecento / 1920s
Archivio Olivari

conosciuto dagli scritti dell'urbanista Antonio Cederna, che lo accuserà sempre di complicità grave nei molti scempi urbanistici iniziati nelle città italiane già prima della guerra. “Vissuto intorno al 1933 e morto nel 1890”, come ancor più sarcasticamente lo definiva il critico d'arte Renato Birolli, Piacentini incarna perfettamente, meglio di qualunque altro progettista dell'epoca, la schizofrenia dell'architettura italiana del Novecento, sempre in bilico tra reazione e innovazione: le sue oscillanti fortune critiche ne sono la testimonianza più chiara. Nel bene e nel male, Piacentini è il responsabile del ridisegno di molti centri urbani: via della Conciliazione a Roma, piazza Dante a Genova, via Roma a Torino, piazza della Vittoria a Brescia devono la loro identità, ancora oggi, alle sue idee di “restaurazione moderna” delle grandi città della storia d'Italia. La sua opera costruita è in effetti immensa, non comparabile con quella di qualsiasi altro architetto contemporaneo in Italia, grazie a una stupefacente abilità di mediatore tra politica, cultura e progetto (non solo durante il fascismo), dagli autori più d'avanguardia all'industria delle costruzioni più speculativa – tanto da diventare soggetto di molteplici attacchi critici, almeno appunto fino alla rivalutazione che ne fa Lupano. Riferendosi al Palazzo di Giustizia di Milano, questi sostiene: “Piacentini concepisce l'edificio come “il più grande palazzo tra quelli costruiti dal regime, con il concorso delle opere dei migliori artisti d'Italia [...] tali da farlo divenire un museo d'arte moderna”⁶.

Proprio questa intenzione “d'avanguardia” costerà all'edificio una lunghissima quarantena: quasi dieci anni – dal 1931 al 1939 – passano dall'inizio dei lavori di costruzione alla loro conclusione, tempi insolitamente lunghi per l'epoca e per gli edifici celebrativi del Regime. Molto di questo tempo trascorre in polemiche feroci sull'opportunità di collocare opere raffiguranti nudi maschili e femminili in un luogo tanto ufficiale: solo con l'intervento del ministro di Giustizia Diego Grandi (nel 1942, a guerra già inoltrata) Piacentini riesce a far rimuovere i pesanti tendaggi che

coprivano affreschi e mosaici di Achille Funi, Mario Sironi, Carlo Carrà, Massimo Campigli. Malgrado questi ostacoli, il Palazzo di Giustizia rappresenta una delle migliori realizzazioni di Piacentini durante il fascismo. Alti pilastri, coperture in calcestruzzo armato, vasti lucernari “assolutamente moderni” attenuano l'impostazione monumentale di tutto il complesso, creano spazi inaspettatamente proporzionati.

È negli interni che si rivela la nascosta anima funzionalista di Piacentini: lo studio dell'illuminazione affidato a Pietro Chiesa (fondatore e progettista principale, con Gio Ponti, della Fontana Arte), i serramenti leggeri, i marmi variegati compongono una grande ambientazione astratta. Coerentemente a questa, Piacentini rivela insospettite capacità di “designer” nelle due diverse maniglie realizzate da Olivari, 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. Nelle maniglie però il disegno di Piacentini perde ogni caratteristica magniloquente: 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. Questo concentrato di ergonomia e leggerezza formale, che sembra anticipare diverse soluzioni successive, dal 1992 torna così per qualche anno nella produzione Olivari.

Gio Ponti: dalla sede Montecatini all' E42 e ritorno

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

Marcello Piacentini, Palazzo di Giustizia di Milano: prospetto su via Freguglia (1931-1939). *Marcello Piacentini, the Milan Palace of Justice: the view of the side facing via Freguglia* (1931-1939). Foto/Photo Gabriele Basilico

constructed oeuvre is effectively immense. It cannot be compared to that of any other contemporary architect in Italy, thanks to an astounding ability to mediate between politics, culture and design (and not only during Fascism), from the most avant-garde architects to the most speculative construction industry. And this earned him the attacks of many critics, at least up to his reassessment by Lupano. Referring to the Milan Hall of Justice, Lupano states, “Piacentini conceives of the building as ‘the grandest building among those built by the [Fascist] regime, with the contribution of the works of Italy’s best artists ... such that it could become a museum of modern art’.”⁶

But it is precisely this “avant-garde” intention that would impose a long quarantine upon the building: almost ten years, from 1931 to 1939, pass from the beginning of construction to its completion, an unusually long time for the period and for buildings celebrating the Fascist regime. Much of the time was consumed by ferocious arguments about the appropriateness of placing works depicting nude males and females in a location of such official stature.

It was only via the intervention of Justice Minister Diego Grandi (in 1942, already late in the war) that Piacentini succeeded in having the heavy curtains removed from frescoes and mosaics by Achille Funi, Mario Sironi, Carlo Carrà, and Massimo Campigli. In spite of these obstacles, the Hall of Justice represents one of Piacentini’s finest works during the Fascist period. High pillars, reinforced concrete roof and broad and “absolutely modern” skylights attenuate the overall monumentality of the complex and create unexpectedly proportioned spaces. But it is the interiors that reveal Piacentini’s hidden functionalist soul. Here, the study of lighting by Pietro Chiesa (founder and lead designer, together with Gio Ponti, of Fontana Arte), the lightly framed doors and windows, and variegated marbles compose a grand and abstract setting. In keeping with the overall sense of the place, Piacentini revealed unsuspected abilities as a “designer” in the two different handles manufactured by

Olivari. The more massive one for the executive offices was made of brass, while its lighter counterpart was made of bronze and destined for the doors of the lower level clerks’ offices. The differentiation is evidently due to the “Roman-style” celebration of the hierarchy within the building. However, Piacentini’s design sheds all magniloquence in these handles, especially in that for the lower offices. With its light triangular section, it presents itself as an authentically modern implement, so much so that the idea was born in 1990 to bring it back into production without altering its form, simply making it out of brass instead of bronze. Thus in 1992, this small concentrate of ergonomics and lightness of form, anticipating later designs, returned to the Olivari catalogue, where it stayed for a number of years.

Gio Ponti: from the Montecatini Headquarters to E42 and Back

In 1937, the assignment to draft plans for the E42 site was entrusted to Giuseppe Pagano, Marcello Piacentini, Luigi Piccinato, Ettore Rossi and Luigi Vietti. The idea was Mussolini’s. He had submitted an application the previous year to host a Universal Exposition in Rome in 1942, the twentieth anniversary of the Fascist party’s rise to power. Like the 1911 fair, it was clear how important such an event would be for the urban and economic development of a city such as Rome that still had much progress to make in this regard. Once completed, the E42 and its structures would have become a permanent “heart of a large, future city district”.⁷ The most immediate precedent for this propagandist attempt to regain the international stature Rome had lost in the isolation caused by the Fascist regime was the Città Universitaria. The university facilities were the result of a memorable battle in the history of the “war” in Italian architecture between academics and rationalists, both of whom were represented among the architects and designers on the campus, albeit with the scales tipped in favour of the former. And it was none other than Marcello



Marcello Piacentini, maniglia
in ottone *Libertas* per il Palazzo
di Giustizia di Milano (1932,
produzione Olivari).
Marcello Piacentini, Libertas
door handle in brass for the Milan
Palace of Justice (1932, Olivari
production).
Foto/Photo Santi Caleca



Piacentini who chose the designers and architects, with power directly invested by Mussolini, as he would relate in an article in the magazine he directed, *Architettura*: “In the spring of 1932, the head of government summoned me to the most high task of preparing the project for the Città Universitaria, entrusting to me supervision of the work. He himself dictated to me the characteristics and limits of the theme: erect the structures of the principal centre of higher study in the Mediterranean region, expressing in it the highest and most modern possibilities of Italian construction know-how The Duce asked me to call to my side certain young architects, chosen from among the best in every region of Italy, and to divide up the vast project among them.”⁸ This perfect example of rhetoric hides Piacentini’s strategy of power. The architects called to design the new campus were not necessarily among the best “from every region of Italy”, but certainly those who were ready to

compromise their creativity as authentic modernists in order to take advantage of significant opportunities to build something. Piacentini thus succeeded in reconciling “revolutionaries” of the likes of Giuseppe Pagano and Giovanni Michelucci, a moderate innovator such as Gio Ponti, and callused academics, starting with himself. And yet, together with Michelucci’s Institute of Mineralogy and Pagano’s Institute of Physics, Ponti’s Institute of Mathematics would end up representing one of the most courageous buildings on campus.

Five years later, the E42 Exposition seemed to the Italian architectural intelligentsia to be an opportunity to finally measure themselves against the meter of technological innovation: designs were produced for the Palazzo dell’Acqua e della Luce (never built), the Palazzo dei Congressi (by Adalberto Libera, one of the few buildings erected), and the Palazzo della Civiltà Italiana.

Marcello Piacentini, maniglia
in bronzo *Iustitia* per il Palazzo
di Giustizia di Milano; esemplare
originale (1932, produzione Olivari).
*Marcello Piacentini, bronze door
handle Iustitia for the Milan Palace
of Justice, original model
(1932, Olivari production).*
Foto/Photo Santi Caleca



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”⁷. Il precedente più immediato di questo propagandistico tentativo di restituire di nuovo Roma all'internazionalità perduta nell'isolamento causato dal regime fascista, è la vicenda della Città Universitaria, battaglia memorabile nella storia della “guerra” tra accademici e razionalisti nell'architettura italiana, entrambi rappresentati tra i progettisti del campus, anche se con una maggioranza dei primi. È infatti proprio Marcello Piacentini a selezionare i progettisti, per investitura diretta di Mussolini, come racconterà in un articolo sulla rivista “Architettura”, di cui è

direttore: “Nella primavera del 1932 il Capo del Governo mi chiamava all'altissimo compito di preparare il progetto della Città Universitaria, affidandomi la direzione dei lavori. Egli stesso mi assegnava i limiti e le caratteristiche del tema: innalzare la sede del principale centro studi del Mediterraneo, esprimendo in essa le più alte e moderne possibilità della tecnica costruttiva italiana [...] il Duce volle che chiamassi intorno a me alcuni giovani architetti, scelti tra i migliori di ogni regione d'Italia, suddividendo tra loro il vasto compito”⁸. Dietro questo perfetto esempio di retorica, si nasconde la strategia di potere di Piacentini. Gli architetti chiamati a progettare la nuova sede dell'Università non sono necessariamente tra i più bravi “di ogni regione d'Italia” ma sicuramente quelli che devono scambiare la loro creatività di modernisti autentici con importanti occasioni per costruire. Piacentini riesce così a conciliare “rivoluzionari” come Giuseppe Pagano e Giovanni Michelucci, un innovatore

Gio Ponti, maniglia per l'E42
in ottone, esemplare originale
(fine anni trenta, produzione Olivari).
*Gio Ponti, brass handle for the E42,
original specimen (late thirties,
manufactured by Olivari).*
Archivio Olivari

Ponti's relationship with Piacentini, who in some way continued as the general director in this project as well, contained elements of conflict: on the one hand, Ponti did not hesitate to ally himself with the architect of the Fascist regime so that he would have an opportunity to work and manifest his uncontrollable ego; on the other, he suffered the inevitable impositions attendant to celebrating ill-boding (and ill-fated, given how the Fascist delirium ended) ideals that other architects had rejected from the start, thus condemning himself to near total ostracism. But before anyone else, Ponti grasped that the future of architecture and all the other arts lies in communication: a project, a building, an object, a painting, or a sculpture that is not communicated, projected, made known (by a few opinion leaders or by the public at large, it is just a question of time) might as well not exist, might as well never have existed.



And this was especially true in the age of mass media, which in Italy began precisely in the second half of the 1920s with the first radio broadcasts, which — as we know — the Mussolini regime staked much on for creating popular consent. And so, already through his magazine *Domus*, Ponti gave his readers the emotion of participating in the first great technological revolutions, both at home and outside of it: new materials and also never-before-seen devices, such as, of course, the radio. Hence, in spite of the “call to order” that autarchically imposed the use of traditional materials on the designers of E42 in the name of “Italianness”, Gio Ponti managed to slip even here some expression of modernity through the loops in the Fascist web. It was an “object of design” that had little to do with the official rhetoric of the would-be World's Fair: a handle produced by Olivari derived from one they had produced earlier, in an aluminium version, for the new Montecatini office building in Milan.

For Ponti, even the most apparently humble product such as a handle is actually the result of much thinking about the home environment and dwelling spaces in general. For this reason, every time the opportunity arose, he did not pass up the chance to redesign this object, coherently with all the other details of the décor or architecture. When he was just over forty, the grand opportunity presented itself to create a major public building, something which was lacking from his already impressive curriculum vitae as architect of the Italian middle class. In 1935, the industrialist Guido Donegani, general director of Montecatini, at the time the largest chemical and metallurgical firm in Italy, decided to have Ponti design the new company headquarters in the heart of Milan, at the intersection of present-day Via Moscova and Via Turati. The client gave explicit orders that the office building for more than 2000 workers had to be built in a very short time. Even with many heated discussions with Donegani, Ponti succeeded in the record-breaking feat of completing the construction in less than two years, between November 1936 and September 1938.

Gio Ponti, primo palazzo per uffici Montecatini, Milano: dettaglio di una porta degli uffici con la maniglia in alluminio che darà origine al disegno della E42 (1936, produzione Olivari).
Gio Ponti, first Montecatini office building, Milan: detail a door for offices with an aluminium handle that was to give rise to the design of the E42 (1936, manufactured by Olivari).
 Gio Ponti Archives



moderato come Gio Ponti e degli accademici incalliti, a cominciare da sé stesso: eppure l'Istituto di Matematica di Ponti alla fine risulterà uno degli edifici più coraggiosi, insieme a quelli di Michelucci (Istituto di Mineralogia) e Pagano (Istituto di Fisica).

Cinque anni dopo, l'esposizione E42 sembra dunque per l'*intelligencija* architettonica italiana l'occasione per finalmente misurarsi con l'innovazione tecnologica: vengono progettati il Palazzo dell'Acqua e della Luce (non realizzato), il Palazzo dei Congressi (uno dei pochi realizzati, su progetto di Adalberto Libera), il Palazzo della Civiltà Italiana. Ponti ha con Piacentini, che in qualche modo continua a condurre la regia generale anche in questo progetto, un rapporto conflittuale: da un lato non esita ad allearsi con l'architetto di regime per trovare occasioni di lavoro e di rappresentazione del suo ego incontenibile, dall'altro soffre per le inevitabili imposizioni causate dalle necessità di celebrazione di ideali nefasti (e infausti, vista la conclusione del delirio fascista) che altri architetti respingeranno fin dall'inizio, condannandosi così al silenzio pressoché totale. Ponti ha invece capito prima di tutti che il futuro dell'architettura e di tutte le altre arti è nella comunicazione: un progetto, un edificio, un oggetto, un quadro, una scultura, che non vengono comunicati, diffusi, conosciuti (da pochi *opinion leaders* o dal grande pubblico, è solo questione di tempo) è come se non esistessero, non fossero mai esistiti, nell'epoca dei mass media: che in Italia comincia proprio nella seconda metà degli anni venti, con l'inizio delle prime trasmissioni radio su cui, guarda caso, il regime di Mussolini punta moltissimo per la creazione del consenso popolare. Così, già attraverso la sua rivista "Domus", Ponti ha fatto vivere ai suoi lettori l'emozione di partecipare alle prime grandi rivoluzioni tecnologiche, in casa e fuori di essa: i nuovi materiali, ma anche apparecchi prima mai visti, come appunto il ricevitore radio. Malgrado dunque il "richiamo all'ordine", che in nome dell'autarchia e dell'italianità imporrà ai progettisti dell'E42 di usare i materiali della



Gio Ponti, primo palazzo Montecatini, Milano. Dettaglio dell'orologio marcatempo in alluminio (1936).
Gio Ponti, first Montecatini building, Milan. Detail of the aluminium clocking-on machine (1936).
 Gio Ponti Archives

He chose for the new Montecatini headquarters total geometrical abstraction of form, worked in a sophisticated manner with the surfaces and materials composing the external “skin” of the building, and finally succeeded in creating, in spite of the challenging constraints of the project site, a bona fide landmark, a building symbolizing industrial Milan. Still today, seventy years after its construction, it is difficult to date, at least at first glance. In a certain sense, it was a question of designing a “factory” where no material objects or goods would be produced, simply ideas and information, which in turn would generate material production. Ponti was aware of the importance of this moment in history in the evolution of industry, but also in his career as architect of the middle class: he thus set aside the strong decorative accent that continued to weigh upon his projects into the early 1930s and concentrated on the complete redesign of the world of the office. Montecatini represented an extremely advanced model in all the components of its structure, starting from technical plants that were highly advanced for their time: air conditioning, a telephone network and a capsule pipeline system.

The construction materials were equally innovative and played a fundamental role, both demonstrative and functional. As part of the project to build a new headquarters, Donegani set up a special unit for research and development of aluminium engineering techniques order to optimize production methods and range of application. Ponti had already used the material for the railings on the balconies of the “Typical Houses” in 1931–33, and used it enthusiastically and lavishly in the Montecatini building. Focusing on its resistance to atmospheric agents and stress, which allowed it to maintain the aspect of a prized material through time, he used it as roof coverings on the three office blocks, for the interiors of the elevators, the decorative outlines of the large entrance doors, for door trim, for light fixtures, for a number of pieces of furniture and even for a series of large decorative spires on top of the

central tower. But he made special use of it as extruded profiles for the window frames.

Working on a path that he would continue to pursue in subsequent buildings and for the rest of his career, Ponti sought to shape the surface of the building into that of a crystal — his favourite architectural definition —, perfectly smooth and finished, with no need for any decorative or functional additions. Ponti exploited aluminium’s resistance to water infiltration, rendering it perfect for making windows and doors and their casings in the same material, in a design where the window is precisely aligned with the outer surface of the building.

Hence, also in the Montecatini interiors, the handles could only be made of anodized aluminium. Partially deriving from other designs of the 1930s, but brought even more up to date for the occasion, the grip is reduced to a simple curve whose initially massive section narrows progressively toward the tip. This might mark the beginning of Ponti’s lightening of form that would later make him famous when his objects, from furniture to automobiles, achieved the status of authentic icons of dynamic Italian style in the 1950s.

Might this have been the first modern Italian handle? Issues of cost and market left the project in the state in which it was originally supplied. However, it maintains its strong allure as an experimental object made specially by Olivari, who had invested in a collaborative effort with an architect to improve their know-how in a one-of-a-kind opportunity that might have led to large scale uses. This working method has since become the rule for the company, whose prerogative of “choosing” the architects with whom to collaborate would lead to the most important handles in the history of Italian design.

Their work with Gio Ponti, in particular, was destined to produce even greater results from Reconstruction onward. Ponti was the most convinced supporter of the need for a meeting between design and industry, and he would work at



Gio Ponti, primo Palazzo Montecatini, Milano (1936), vista da via della Moscova.

Gio Ponti first Montecatini building, Milan (1936), view from Via della Moscova.

tradizione, tra le maglie di questa trappola Gio Ponti riesce a insinuare anche qui un'espressione di modernità, un "oggetto di design", che ben poco ha a che vedere con la retorica ufficiale della mostra: una maniglia prodotta da Olivari e derivata da quella sviluppata a suo tempo per la nuova sede degli uffici Montecatini a Milano, pure realizzata, in alluminio, da Olivari.

Per Ponti anche il prodotto più apparentemente umile come la maniglia è infatti il risultato di tante sue riflessioni sull'ambiente domestico e abitativo in generale: per questo, ogni volta che si presenta l'opportunità, non si lascia sfuggire l'occasione di ridisegnare anche quest'oggetto, coerentemente a tutti gli altri particolari di un arredo o un'architettura. Così avviene quando, a poco più di quarant'anni, gli si è presentata la grande occasione di realizzare un importante edificio pubblico, che mancava nel suo già importante curriculum di architetto della borghesia italiana. Nel 1935 l'industriale Guido Donegani, direttore generale di Montecatini, allora il più grande gruppo chimico-metallurgico in Italia, decide di affidare a Ponti l'incarico per realizzare una nuova grande sede nel pieno centro di Milano, all'incrocio delle attuali via Moscova e via Turati. Per esplicito desiderio del committente, la costruzione del complesso di uffici per più di 2000 impiegati dovrà essere realizzato in tempi brevissimi. Pur con molte feroci discussioni con Donegani, Ponti riuscirà nell'impresa record di completare la realizzazione in meno di due anni, tra il novembre 1936 e il settembre 1938. Sceglie per la nuova Montecatini la totale astrazione geometrica delle forme, lavora in modo sofisticato su superfici e materiali che compongono la "pelle" esterna dell'edificio, riesce infine a trarre dalla difficile disposizione dell'area d'intervento un vero e proprio *landmark*, un edificio simbolo della Milano industriale: che ancora oggi, a distanza di settant'anni dalla costruzione, riesce difficile datare esattamente, almeno a prima vista. In un certo senso si trattava allora di progettare una "fabbrica" dove però non si producono oggetti o beni

materiali, ma semplicemente idee e informazioni, che a loro volta generano poi una produzione materiale. Ponti è cosciente dell'importanza di questo momento storico nell'evoluzione dell'industria, ma anche nella sua opera di architetto della borghesia: mette quindi da parte il forte accento decorativo che ancora pesava sui suoi progetti fino all'inizio degli anni trenta e si concentra sul ri-disegno completo del mondo dell'ufficio, di cui Montecatini rappresenta un modello estremamente avanzato, attraverso tutte le componenti della costruzione, a cominciare dagli impianti tecnici molto evoluti per l'epoca: condizionamento dell'aria, rete telefonica e posta pneumatica.

Altrettanto innovativi sono nell'edificio i materiali, che giocano un ruolo fondamentale, di tipo dimostrativo oltre che funzionale: per la realizzazione della nuova sede, Donegani crea appositamente un centro ricerche sulla sperimentazione dell'alluminio, allo scopo di perfezionarne i metodi di produzione e i settori di applicazione. Ponti, che lo ha già usato in edilizia per le ringhiere nei balconi delle "Case Tipiche" del 1931-1933, lo impiega nell'edificio Montecatini in modo entusiasta e totalizzante. Puntando sulla sua resistenza agli agenti atmosferici e alle sollecitazioni, che gli fa mantenere nel tempo un aspetto pregiato, lo utilizza per la copertura sui tetti dei tre blocchi, per le pareti delle cabine ascensori, le sagome decorative delle grandi porte d'ingresso, per i rivestimenti degli stipiti delle porte, per i corpi degli apparecchi illuminanti, per alcuni mobili e perfino per una serie di grandi aste decorative, poste in cima alla torre centrale: ma soprattutto, sotto forma di profilato, per i telai delle finestre. Lavorando su una strada che non abbandonerà più negli anni e negli edifici successivi, Ponti cerca di avvicinare la superficie dell'edificio a quella di un cristallo – la sua definizione preferita dell'architettura –, perfettamente liscia e finita, senza alcuna necessità di aggiunte decorative o funzionali. La tenuta stagna dei serramenti in alluminio, che si presta ottimamente a realizzare nello stesso materiale telaio e finestra, viene così sfruttata da Ponti in un disegno

Reparto fonderia in terra e in
conchiglia delle Officine Olivari,
fine anni dieci del Novecento.
*Foundry department of the Officine
Olivari, earth and shell,
end of the 1910s.*
Archivio Olivari

this assiduously via multiple initiatives, hundreds of projects, dozens of exhibitions until the concept of design had been well established within the culture of architects and manufacturers. The creative energy he invested in this field would come into full bloom in the 1950s, but it was already strongly present in his work and his relations with manufacturers prior to Second World War. A deeper analysis of his profoundly innovative attitude that would continue on through the years will inevitably lead to a particular observation: in retrospect, the tragedy of the Second World War, as terrible as it was, was nothing other than a simple interruption in an unstoppable process of modernization of industry, the extension of the market and its “mass

psychology” that not even Italy could avoid. With designers such as Ponti, Gardella, BBPR, Albini, Nizzoli, and Caccia Dominioni, this modernization, in collaborative efforts with many manufacturers such as Olivari, would give life to what would slowly become known as “Italian design”. However, its roots sink deep into the concepts and work of these and other creative minds prior to the War, when they still harboured the strong illusion of being able to reconcile reactionary politics and avant-garde culture. The premise was wrong but the conclusion was right, though obviously it was realized in the new, necessarily democratic conditions that would give rise to the spectacular development of Italian industry in the Reconstruction years.



¹ “Only Morris realized that an example was needed, an artist who would transform into an artisan-designer”, in Nikolaus Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, Milan: Garzanti, 1983, p. 54.

² According to Dante Gabriel Rossetti, a Pre-Raphaelite painter and friend of Morris, cited in *ibidem*, p. 54.

³ Siegfried Gronert, *Walter Gropius, Symbol der Moderne*, in S. Gronert, *Türdrucker der Moderne. Ein Designgeschichte*, Cologne: FSB/Walter König, 1991, p. 20.

⁴ Siegfried Gronert, *Manus logico-technicus*, in S. Gronert, *Türdrucker der Moderne*, cit., 1991, pp. 32-33.

⁵ Cf. *Catalogo 1936 Fonderia Torneria B. Olivari*, Borgomanero 1936, n.p.

⁶ R. Calzini, “Il Palazzo di Giustizia di Milano”, in *Architettura*, January–February 1942, pp. 150–52, now in Mario Lupano, *Marcello Piacentini*, Bari: Laterza, 1991, p. 153.

⁷ Cf. A. Bruschi, “L'E42”, in *La Casa*, n. 6, Rome n.d., now in I. Insolera, *Roma moderna*, Turin: Einaudi, 1971, p. 168. The E42 world's fair never took place due to the war. The few buildings actually erected constitute the original nucleus of the EUR district.

⁸ Marcello Piacentini, *Architettura*, XIV, 1935, special issue (*La Città Universitaria di Roma*), pp. 2–8, now in G. Arditì, C. Serratto, *Gio Ponti. Venti cristalli di architettura*, Venice: Il Cardo, 1994, p. 57.

che allinea precisamente il profilo della finestra stessa e la superficie di rivestimento dell'edificio.

Così, anche negli interni della Montecatini le maniglie non possono che essere realizzate in alluminio anodizzato: in parte derivata da altri disegni degli anni trenta ma per l'occasione ulteriormente modernizzata, la leva della maniglia si riduce a una semplice curva, lungo la quale la sezione, inizialmente massiccia, si assottiglia progressivamente verso l'esterno. Ponti sembra così iniziare a lavorare su quell'alleggerimento delle forme che in seguito lo renderà famoso, fino a fare dei suoi oggetti autentiche icone dello stile dinamico italiano degli anni cinquanta, dai mobili alle automobili.

Avrebbe potuto questa essere la prima maniglia moderna italiana? Ragioni di costo e di mercato fecero sì che il progetto rimanesse semplicemente allo stato di fornitura: ma resta importante tuttavia l'interesse di un oggetto sperimentale che la Olivari realizza appositamente, investendo nella collaborazione con un architetto per migliorare il suo *know-how*, in un'occasione unica 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.

La collaborazione con Gio Ponti, in particolare, è destinata a dare risultati ancora più importanti dal periodo della ricostruzione in avanti: Ponti è il più convinto

sostenitore della necessità di un incontro tra progetto e industria, per cui lavorerà assiduamente con molteplici iniziative, centinaia di progetti, decine di mostre, fino a introdurre stabilmente nella cultura degli architetti e delle imprese il concetto di design. L'energia creativa da lui investita in questo campo della progettazione si dispiegherà completamente negli anni cinquanta, ma è già fortemente presente nel suo lavoro e nel suo rapporto con le aziende produttrici già prima della guerra.

Un'analisi più approfondita di questo atteggiamento profondamente innovativo e che proseguirà con continuità negli anni porterà inevitabilmente a una constatazione: vista retrospettivamente, la stessa tragedia del secondo conflitto mondiale, per quanto terribile, non è che una semplice interruzione di un processo inarrestabile di modernizzazione dell'industria, di estensione del mercato e della sua singolare "psicologia di massa" a cui neanche l'Italia potrà sottrarsi. Con progettisti come Ponti, Gardella, BBPR, Albini, Nizzoli, Caccia Dominioni, questa modernizzazione darà vita nella collaborazione con tante industrie – come Olivari – a quello che sarà via via definito "design italiano", "Made in Italy" o "bel design": ma le sue radici stanno già nel lavoro e nella poetica di questi e altri autori prima della guerra, quando ancora forte era in loro l'illusione di poter conciliare politica reazionaria e cultura d'avanguardia. Premessa sbagliata, conclusione giusta, ovviamente nella nuova, necessaria condizione democratica che negli anni della ricostruzione darà via allo spettacolare sviluppo della industria italiana.

¹ "Soltanto Morris si rendeva conto che ci voleva un esempio, un artista che si trasformasse in artigiano-designer", in Nikolaus Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, Garzanti, Milano 1983, p. 54.

² Secondo Dante Gabriel Rossetti, pittore preraffaellita amico di Morris, citato in *ibidem*, p. 54.

³ Siegfried Gronert, *Walter Gropius*,

Symbol der Moderne, in S. Gronert, *Türdrucker der Moderne. Ein Designgeschichte*, FSB/Walter König, Köln 1991, p. 20.

⁴ Siegfried Gronert, *Manus logico-technicus*, in S. Gronert, *Türdrucker der Moderne*, cit., 1991, pp. 32-33.

⁵ Cfr. *Catalogo 1936 Fonderia Torneria B. Olivari*, Borgomanero 1936, s.i.p.

⁶ R. Calzini, *Il Palazzo di Giustizia di Milano*, in "Architettura", gennaio-febbraio 1942, pp. 150-152, ora in Mario Lupano, *Marcello Piacentini*, Laterza, Bari 1991, p. 153.

⁷ Cfr. A. Bruschi, *LE42*, in "La Casa", n. 6, Roma s.d., ora in I. Insolera, *Roma moderna*, Einaudi, Torino 1971, p. 168. *LE42* come tale

non ebbe mai luogo, per gli eventi bellici. I pochi edifici realizzati costituiscono il nucleo originale del quartiere EUR.

⁸ Marcello Piacentini, "Architettura", XIV, 1935, numero speciale (La Città Universitaria di Roma), pp. 2-8, ora in G. Arditi, C. Serratto, *Gio Ponti. Venti cristalli di architettura*, Il Cardo, Venezia 1994, p. 57.

Origins of Italian Design. Industrial Reconstruction and Rebirth



Angelo Mangiarotti, interno
del suo appartamento a Milano
(anni cinquanta).

*Angelo Mangiarotti, interior of his
apartment in Milan (1950s).*

Foto/Photo Studio Casali – Archivio
Domus

Fascism wreaked not only material ruin on Italy, but also cultural and moral devastation: the conflict claimed intellectuals on both sides of the political spectrum. Giuseppe Pagano — initially a diehard Fascist but also a proponent of deep renewal in Italian society through the culture of planning and design — curated the 1940 exhibition on “Serial Production” for the 7th Milan Triennale with the stated objective of displaying and disseminating the concept of standards, presenting industrial objects of notable formal design from all over the world. In 1941, Pagano went through a deep ideological crisis and ended up joining the antifascist resistance movement. He was arrested in 1943 by the Italian police, managing to escape several times but was always recaptured and eventually deported to the Mauthausen concentration camp, where he died on 23 April 1943, just a few days before it was liberated by American troops. Giuseppe Terragni, convinced propagandist for Fascism’s revolutionary vocation and author of a masterpiece of Italian rationalism with his Casa del Fascio in Como, miraculously returned alive from the debacle in Russia but died shortly thereafter in his home city, overcome by the physical and psychological suffering he had endured. The BBPR group — Banfi, Belgiojoso, Peressutti, and Rogers, formerly active with important works at the 1933 Milan Triennale — was nearly annihilated. Ernesto Rogers, Jew and member of the Partito d’Azione, took refuge in Switzerland in 1939, and returned only after the war had ended. In 1944 Gian Luigi Banfi and Lodovico Belgiojoso were arrested together in Milan for their participation in the resistance. After being tortured for a year, Banfi died in the Gusen subcamp of Mauthausen on 22 April 1945, one day before Pagano. Belgiojoso survived with a handful of others but never recovered physically.

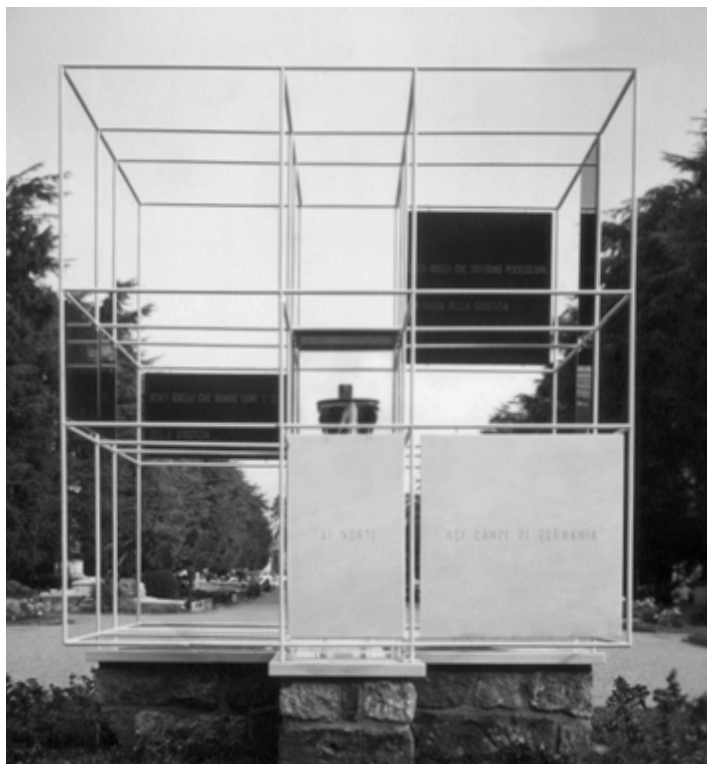
As for the physical destruction of the country, Rogers himself provided a tragic summary in numbers in the February 1946 issue of the magazine *Domus*, which he had been called upon to direct by the publisher Gianni Mazzocchi: nearly seven million dwelling spaces obliterated or made

uninhabitable; some 3,500,000 former residents now homeless. Thus architects, builders and manufacturers were posed with the problem of true national reconstruction. There was both a sense of urgency and one of possibility, the need for real redevelopment of what had been left standing and opportunities for substantial innovation in what had to be built anew. These were the years in which new materials and technologies were invented and marketed, in which the work of the avant-garde movements in European arts begins to spread and become known also in Italy. And modernism in the strict sense, which had managed to gain a foothold in Italy in spite of the polemics and censorship it suffered under the Fascist regime, was augmented with new and various formal inspirations.

Interior decoration was where the idea of design grew fastest and was most quickly affirmed, driven both by the immediate necessities of reconstruction and its cultural affinity with modernist architecture. The particular concept of design in Italy, distinguished from that in other European countries, is characterised by the environmental settings it connotes, something which consistently identifies the best Italian products and has brought them international fame and prestige — still sustained today in spite of Italy’s crisis of identity and its highly intricate social and productive makeup.

During the years of reconstruction, the road appeared straight, albeit long and wearisome. A strong dose of utopian thinking afforded architects, designers and manufacturers a glimpse of a possible “aesthetic society” in which each manufactured item would be so charged with formal and functional innovation that, when taken as a group — especially if mass produced — these items would allow those using them to live an advanced condition, where the natural difficulties attendant upon existence could be, if not eliminated, at least alleviated through applied technology and well-conceived design. And all of this was naturally permeated with a social ideology that was necessarily

Alle origini del design italiano. Ricostruzione e rinascita dell'industria



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

Archivio Domus

La rovina a cui è condotta l'Italia dal fascismo non è solo materiale, ma anche morale e culturale: alcuni degli stessi intellettuali vicini al regime scompaiono durante il conflitto, insieme a molti degli oppositori. Giuseppe Pagano – fascista irriducibile ma anche sostenitore di un profondo rinnovamento della società italiana attraverso la cultura del progetto – già nel 1940 aveva curato per la VII Triennale di Milano la mostra sulla “Produzione di serie”, con il dichiarato obiettivo di dimostrare e diffondere il concetto di standard, presentando oggetti industriali di interessante qualità formale, selezionati tra le produzioni internazionali. Nel 1941 vive una forte crisi ideologica e passa alla resistenza antifascista: arrestato nel 1943 dalla polizia italiana, riesce più volte a fuggire, ma viene nuovamente catturato e deportato nel campo di concentramento di Mauthausen, dove muore il 23 aprile 1945, a pochi giorni dalla liberazione del lager da parte delle truppe americane. Giuseppe Terragni, convinto propagandista di una vocazione rivoluzionaria del fascismo e autore con la Casa del Fascio di Como del capolavoro del razionalismo italiano, nel 1943 torna miracolosamente vivo dalla disfatta in Russia, ma muore poco dopo nella sua città, stroncato dalle sofferenze fisiche e psicologiche affrontate. Il gruppo dei BBPR – Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers, già attivi con importanti interventi alla Triennale di Milano del 1933 – viene quasi cancellato. Ernesto Rogers, ebreo e membro del Partito d'Azione, si rifugia nel 1939 in Svizzera, da cui rientra solo alla fine della guerra. Nel 1944 vengono arrestati insieme a Milano Gian Luigi Banfi e Lodovico Belgiojoso, per la loro attività nella resistenza. Banfi, dopo un anno di torture, muore nello stesso lager di Mauthausen, sottocampo di Gusen, il 22 aprile 1945, un giorno prima di Pagano: Belgiojoso ne esce vivo ma fisicamente debilitato, insieme a pochissimi sopravvissuti.

Quanto alla distruzione fisica del Paese, è lo stesso Rogers a dare nel febbraio 1946 un tragico resoconto di cifre sulla rivista “Domus”, che è stato chiamato a dirigere dall'editore

Gianni Mazzocchi: quasi sette milioni di vani cancellati o resi inabitabili dalle devastazioni, circa 3.500.000 le persone che li abitavano rimaste senza casa.

Si pone quindi agli architetti, ai costruttori e ai produttori il problema di una vera e propria ricostruzione del Paese, che tenga contemporaneamente conto dello stato di urgenza ma anche della possibilità, della necessità di una vera riqualificazione del patrimonio edilizio rimasto e di una sostanziale innovazione per quello tutto da ricreare. Sono gli anni in cui vengono inventati e diffusi nuovi materiali e tecnologie, in cui anche in Italia torna a diffondersi la conoscenza dell'opera delle avanguardie artistiche europee e diverse ispirazioni formali si aggiungono a quelle del modernismo in senso stretto, già affermatosi in Italia pur tra le polemiche e le censure di regime.

Il settore dell'arredamento è sicuramente quello dove, sia per le necessità immediate della ricostruzione, sia per l'immediata vicinanza culturale con l'architettura modernista, più rapidamente cresce e si afferma l'idea di design: questa però si caratterizza e distingue, rispetto agli altri paesi europei, per una connotazione di tipo “ambientale” che identifica stabilmente la migliore produzione italiana a cui darà la celebrità mondiale e il prestigio, ancora oggi mantenuti malgrado le ricorrenti e radicali crisi d'identità del Paese e della sua intricatissima struttura sociale e produttiva.

Negli anni della ricostruzione la strada da percorrere appare lineare, per quanto lunga e faticosa: una forte dose di utopia fa intravedere a progettisti e produttori la possibilità di una “società estetica” in cui ogni manufatto, soprattutto se prodotto in grande serie, potrà contenere in sé una carica di innovazione funzionale e formale tale che l'insieme di tutta la produzione permetta a chi ne faccia uso di vivere una condizione evoluta, in cui le naturali difficoltà dell'esistenza possano almeno essere alleviate dal sostegno della tecnologia e del progetto. Tutto questo naturalmente permeato da un'ideologia di tipo sociale, che necessariamente deve



Angelo Mangiarotti
Archivio Domus

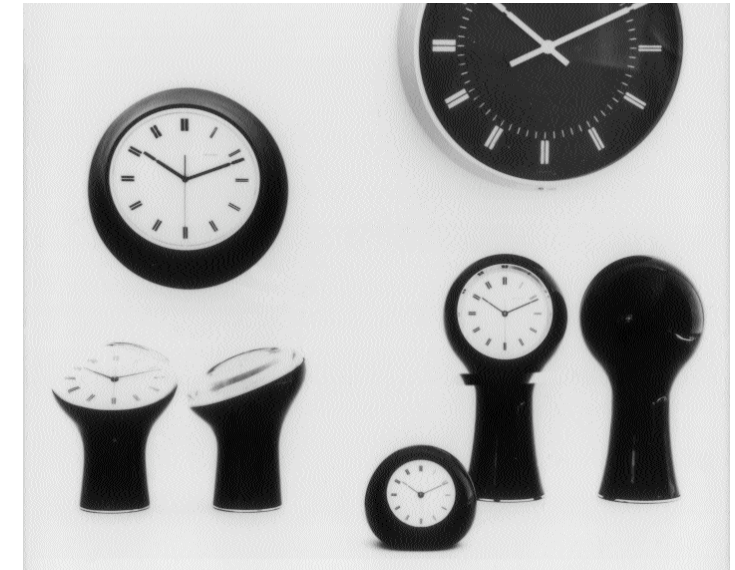
Angelo Mangiarotti, tavolo
in compensato tornito (1953).
*Angelo Mangiarotti, table made
of turned plywood (1953).*
Foto/Photo Studio Casali – Archivio
Domus

Angelo Mangiarotti, orologi da tavolo
Secticon (1955, con B. Morassutti,
produzione Klein & More).
*Angelo Mangiarotti, Secticon
table clock (1955, with B. Morassutti,
manufactured by Klein & More).*
Archivio Domus



divorced from the real conditions of life of a mass of people unfortunately focused on quite different issues, such as surviving day to day. It was a sort of “Italian dream”, which long endured in spite of the obvious contradictions within the Italian context. And yet this was precisely what provided, at least economically, the extraordinary impetus for an enormous expansion of planning, architecture and design.

Thus the birth, or rebirth, of industries and initiatives which provided a substrate for the burgeoning development of an extremely innovative culture of architecture and design. In 1945, Brion was founded (becoming Brionvega in 1964), the first Italian radio and television manufacturing company to base its products on advanced concepts of design. The company provided a testing grounds for such luminaries as the brothers Achille and Pier Giacomo Castiglioni, Marco Zanuso, and Richard Sapper. That same year, Carlo Alessi would mark the passage of his family-run business (like Olivari, originating and operating near Lago d’Orta) from an adherence to the style of the Novecento Italiano to something clearly more modern with his *Bombé* tea and coffee service. In 1946, Olivetti was finally able to implement its plans for development, which had been

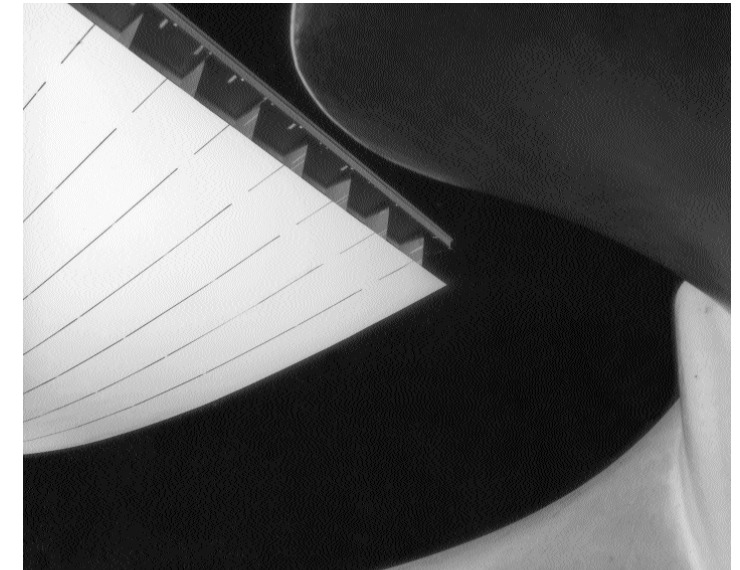
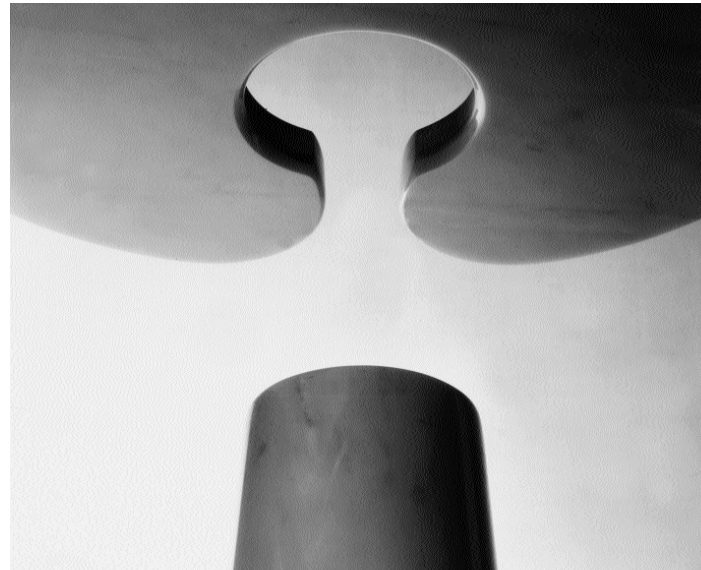


blocked by the Fascists partially because of the family’s Jewish origins. Olivetti would soon become the benchmark Italian company for everything that regarded design policy, integration between factory and community, company image and cultural strategy. And in 1949, Kartell was founded by Giulio Castelli, spearheading an innovative use of plastics in furnishing items.

In 1940, the relatively young Ernesto stepped up to the helm of Olivari (flanked by his mother, Antonietta Ramelli, widow of the founder, Battista). After having been forced to convert to weapons production, in 1945 the company returned to the manufacture of civilian goods. The foundry department was upgraded with the installation of mass production die casting machines, the mechanical shop was modernised, and, most importantly, under the direction of the brothers Ernesto, Ambrogio and Luigi, contacts were re-established with external designers, and especially with the exponents of the new wave in Italian architecture. As Ernesto Olivari recalled, “the quality and quantity of ideas elaborated by the architectural culture of the time went well beyond the capacity of companies to respond”¹, but the company nevertheless succeeded in exploiting numerous occasions for

Angelo Mangiarotti, tavolo in marmo *Eros*, dettaglio del sistema di incastro a gravità (1971, produzione Agape). *Angelo Mangiarotti, Eros marble table, detail of the gravity-based joint system (1971, manufactured by Agape).*
Archivio Domus

Angelo Mangiarotti, Padiglione IRI alla Fiera del Mare di Genova (1963). *Angelo Mangiarotti, IRI Pavilion at the Fiera del Mare in Genoa (1963).*
Foto/Photo Studio Casali – Archivio Domus

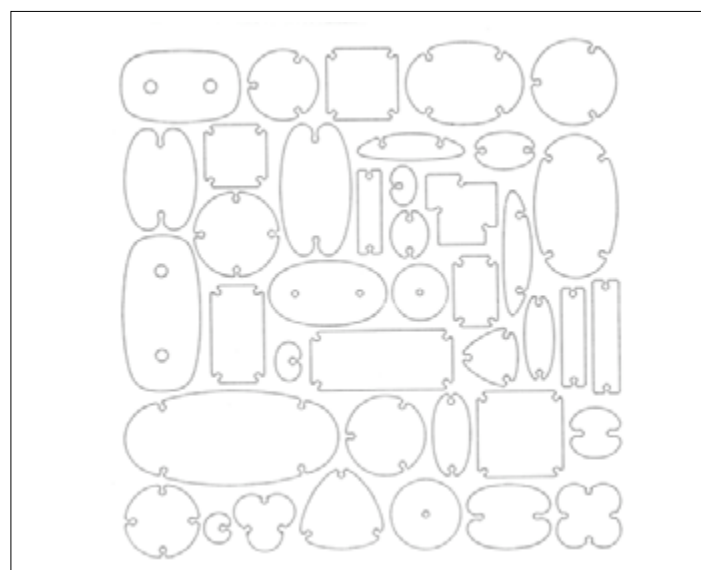
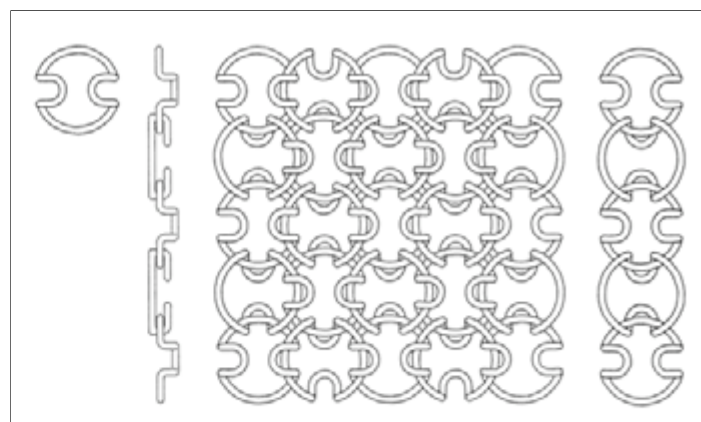
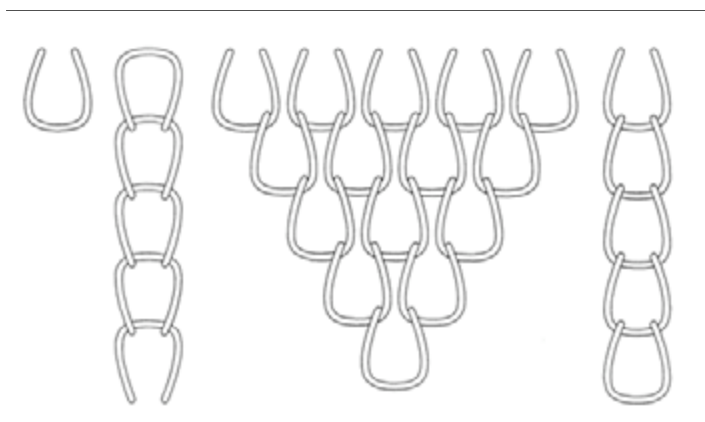
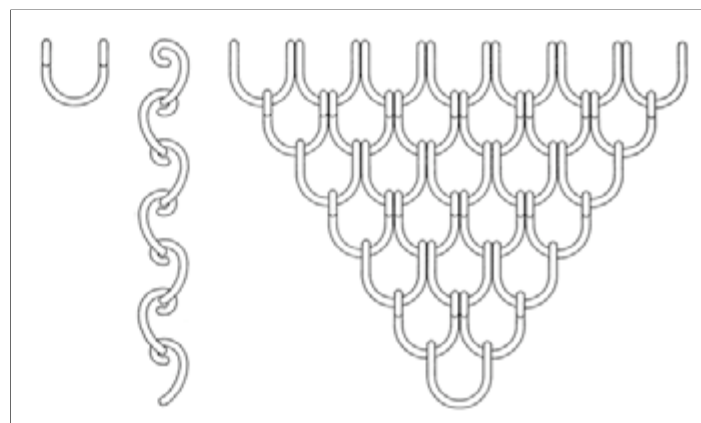
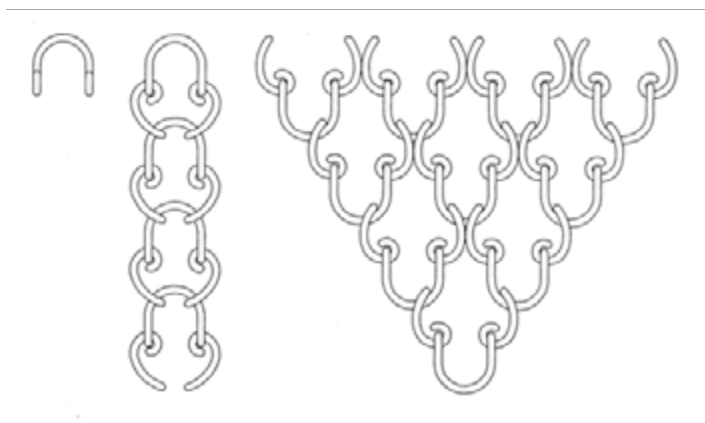


prescindere dalle reali condizioni di vita di una massa purtroppo concentrata su ben altre quotidiane necessità di sopravvivenza. Si è trattato dunque di una specie di “Italian Dream”, durato a lungo malgrado le evidenti contraddizioni del contesto italiano: eppure proprio questo, almeno in campo economico, fornisce uno straordinario supporto per l’enorme espansione delle attività di progetto e di design.

Nascono così, o ri-nascono, industrie e iniziative che sviluppano a velocità impressionante una cultura del progetto estremamente innovativa. Nel 1945 viene fondata la Brion (Brionvega dal 1964), prima industria italiana nel settore delle apparecchiature radiotelevisive a basare i suoi prodotti su evoluti concetti di design, che svilupperanno autori del livello di Achille e PierGiacomo Castiglioni, Marco Zanuso, Richard Sapper. Nello stesso anno 1945 Carlo Alessi con il disegno della linea *Bombé* – un servizio per tè e caffè – segna per l’azienda familiare, che nasce e opera nello stesso territorio della Olivari, il passaggio da una produzione “Novecento” a una decisamente più moderna. Nel 1946 la Olivetti può dare attuazione ai suoi programmi di sviluppo, bloccati dal fascismo anche per l’origine ebraica della famiglia, fino a diventare ben presto l’industria italiana di

riferimento per tutto quello che riguarda le politiche di progetto, di integrazione tra fabbrica e società, di immagine aziendale e di strategia culturale. Nel 1949 nasce la Kartell, fondata da Giulio Castelli per l’impiego innovativo dei materiali plastici nell’arredamento.

La Olivari, alla cui direzione è subentrato nel 1940 il giovane Ernesto (insieme alla madre Antonietta Ramelli, vedova del fondatore Battista), dopo una nuova riconversione alla produzione di armamenti, torna nel 1945 alla produzione civile. Viene sviluppato il reparto fonderia con macchine per la pressofusione in serie elevate, ammodernata l’officina meccanica e soprattutto, con la conduzione dei fratelli Ernesto, Ambrogio e Luigi, riprendono i contatti con i progettisti esterni, in particolare gli esponenti della giovane architettura italiana. Come ricordava 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”¹; ma comunque l’azienda riesce a trovare numerose occasioni di collaborazione, tra cui la prima che le permette di venire allo scoperto sullo scenario della produzione industriale è l’VIII Triennale di Milano del 1947. Qui il tema della ricostruzione è naturalmente



Angelo Mangiarotti, disegni del gancio in vetro per la lampada componibile a sospensione V+V (1967, produzione Vetreria Vistosi).

A lato, disegni per il tavolo Eros (1971, produzione Agape).

Angelo Mangiarotti, drawings for the glass hook for the V+V sectional pendant lamp (1967, manufactured by Vetreria Vistosi).

Opposite, designs for the Eros table (1971, manufactured by Agape).



Angelo Mangiarotti, maniglia *Como*
(1947, produzione Olivari).
Pagina a fronte: la *Como* esposta
all'VIII Triennale di Milano.
Angelo Mangiarotti, Como handle
(1947, manufactured by Olivari).
Page opposite: the *Como* on display
at the VIII Milan Triennale.
Foto/Photo Santi Caleca



centrale, ripreso ed esemplificato in numerose mostre e perfino 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 Angelo Mangiarotti il primo a “commissionare” all’azienda una nuova maniglia da presentare in quella edizione della Triennale². Il modello, realizzato in ottone ed entrato poi in produzione con il nome *Como*, reinterpreta la tradizione organica in una forma contenuta e compatta, strettamente studiata per essere usata “ergonomicamente”, come tipico della produzione di Mangiarotti: il dato reale dell’uso non è mai disgiunto dalle decisioni formali nel suo lavoro, che pure riesce a sfuggire a ogni tentazione stilistica.

Da una personalissima interpretazione dell’ideologia modernista, segnata da una fedeltà al principio funzionale,

libera però da pregiudizi, Mangiarotti ricava oggetti che anche nelle diverse scale (urbana, domestica, microdomestica) sono altrettante eccezioni. È estremamente interessato alla prefabbricazione, che gli permette di sviluppare architetture fondate sulla ripetizione e combinazione di strutture, moduli e giunti, così come i suoi oggetti (mobili, posate, vasi) pur producibili in serie, si distinguono per una grande libertà formale: quella che a volte li fa somigliare a vere e proprie sculture, che pure Mangiarotti realizzerà come modelli per la sua personale ricerca. Impossibili da definire in una sola direzione, i suoi oggetti saranno dunque di volta in volta geometrici, tecnologici, organici – al variare delle condizioni d’uso, di tecnica di fabbricazione, di materiali, come sempre avviene per i progetti di qualità. Così la maniglia *Como* risente di un filone importante del suo lavoro, legato a un’interpretazione



Angelo Mangiarotti, poltrona 110
e sedute in polistirolo espanso
(1963, produzione Cassina), prototipo
di fronte su gamba e cavalletto.
*Angelo Mangiarotti, 110 armchair
and expanded polystyrene seats
(1963, manufactured by Cassina),
front view of prototype on leg
and tripod.*
Archivio Domus

external collaboration and for acquiring visibility. The one that brought the company into the limelight of industrial production was the 8th Milan Triennale in 1947. The exhibition focussed naturally on the theme of reconstruction, adopted and emblemised in a host of displays and even in an entire model district: the QT8, coordinated by Piero Bottoni and enlisting the work of Ignazio Gardella, Gabriele Mucchi, Luigi Caccia Dominioni, Mario Terzaghi and others.

A number of these creative minds would later work with Olivari, but it was Angelo Mangiarotti who would be the first to “commission” the company to fabricate a new handle for the upcoming Triennale². Made of brass and later going into production under the name *Como*, the model reinterpreted the tradition of organic form in a small and compact shape, carefully designed to be used “ergonomically”, as was typical of Mangiarotti’s products. The real world use of the object is always a consideration in his choices of form, where he nevertheless manages to resist any stylistic temptations.

From a highly personal interpretation of modernist ideology, marked by loyalty to the principle of function — however, one absolutely free of prejudice — Mangiarotti came up with objects that are exceptions on all scales (urban, home, microdomestic). He was extremely keen on prefabrication, which allowed him to venture into architectures based on the repetition and combination of structures, modules and joints. His objects (furniture, tableware, vases), while producible in series, are distinguished by a similar exploration and liberty of form, something that at times likens them to veritable sculptures, an art form much used by Mangiarotti in his personal artistic quest. Impossible to classify in a coherent group, his objects are geometrical or technological or organic depending on how they are manufactured or used, or what materials go into them, as is always the case in quality design projects. Hence the *Como* handle follows an important conceptual line in his work, reflecting an anthropomorphic — or better, “naturalistic” — interpretation of design: all curves and dimensions are shaped to fit the hand that will open the

door. His most important points of reference would seem to be Gaudí, and also Hector Guimard, who had made a copper handle back in 1896 based on a plaster cast of his fist, a sort of “self-portrait” of the designer of the Paris metro. This was the simplest archetype of the organic handle, whence descend all the ergonomic rationalisations of the idea, a theme explored by others working with Olivari, such as Marcello Nizzoli, BBPR and Franco Albini. Again, near the end of the 1980s, called upon by the company to design a new model, Mangiarotti applied a logical process to its conception: starting from the diagonal position in which one often approaches a door, he proposed a handle that curves horizontally at an angle, with the ergonomic feature of a shallow hollow on the lever for one’s thumb. In production from 1992 to 1996, the model well represents Mangiarotti’s approach to form, as free formally as it is mediated by a substantially functional conception.

The Style of Elegance: Ignazio Gardella

While far removed from Mangiarotti’s formal inspiration, one of the creative minds collaborating with Olivari in the early 1950s was Ignazio Gardella, who also distinguished himself as someone who stood apart from the rest. Ever keen on realising his own, very particular vision of architecture as the art of creating intense, easily enjoyable spaces — which were also a bit heretical with respect to the orthodoxy of modernism, while conceding nothing to banality or repetition — Gardella was part of a generation who were still in time to live the modernist utopia prior to the War. Back in 1934, his first public project comprised designs submitted to the competition for a tower in Milan’s Piazza Duomo. Although his designs did not win an award, he was honoured with a general recognition for his capacities as a modern architect, which had filtered through his original training as an engineer (he graduated from the Milan Polytechnic at the young age of 23). But the attraction of architecture was stronger and Gardella soon forged friendships with Pagano,



Schizzi e modelli di Angelo Mangiarotti per maniglia *Tesi* (1991).
Sketches and cardboard models by Angelo Mangiarotti for Tesi handle (1991).

Angelo Mangiarotti, maniglia *Tesi* (1992, produzione Olivari).
Angelo Mangiarotti, Tesi handle (1992, manufactured by Olivari).
 Foto/Photo Santi Caleca



antropomorfa, o meglio “naturalistica” del disegno: in essa tutte le curve e le dimensioni sono commisurate alla mano che deve aprire la porta. I riferimenti più importanti sembrano Gaudí, ma anche Hector Guimard, che già nel 1896 realizza una maniglia in rame, ottenuta dal calco in gesso della sua mano chiusa a pugno: una specie di “autoritratto” del progettista del métro parigino, l’archetipo più semplice della maniglia organica, da cui sembrano discendere tutte le razionalizzazioni ergonomiche dell’idea, un tema su cui si eserciteranno con Olivari altri autori, come Marcello Nizzoli, gli stessi BBPR e Franco Albini. Ancora alla fine degli anni ottanta, interpellato dall’azienda per disegnare un nuovo modello, Mangiarotti lo concepirà secondo un processo logico: partendo dalla posizione diagonale con cui spesso ci si avvicina a una porta, propone una maniglia che in pianta si presenta curvata ad angolo, con la presa facilitata da una

leggera impronta sulla leva. Il modello, entrato in produzione nel 1992 e tolto dalla stessa nel 1996, rappresenta bene, ancora una volta, l’approccio formale di Mangiarotti, tanto libero quanto mediato da un’impostazione sostanzialmente funzionale.

Lo stile dell’eleganza: Ignazio Gardella

Tra gli altri maestri che all’inizio degli anni cinquanta collaborano con Olivari, seppure lontanissimo dall’ispirazione formale di Mangiarotti, anche Ignazio Gardella si distingue come “voce fuori dal coro”. Sempre teso a realizzare una propria, particolarissima visione dell’architettura come arte di creare spazi intensi, felicemente godibili e anche un po’ eretici rispetto all’ortodossia del modernismo, ma senza nulla concedere alla banalità e alla ripetizione, Gardella fa parte di una generazione che ha fatto in tempo a vivere l’utopia



Ignazio Gardella, restauro dei Bagni Termali a Ischia (1950).
Con un gesto spettacolare e ironico di dissacrazione, il colonnato neoclassico è anteposto al volume geometrico del corpo principale.
Ignazio Gardella, restoration of the Spa Baths in Ischia (1950). With a spectacular and ironic gesture of desecration, the neoclassical colonnade is placed in front of the geometrical main volume.
Foto/Photo Studio Casali – Archivio Domus



Albini, Belgiojoso and Rogers. His first built work, one which affirmed him as a true talent in construction, was the Tuberculosis Medicine Dispensary in Alessandria — a building-symbol of all the “manifesto” values of the modern movement: lightweight structure, spaces permeated intensely by air and light. However, Gardella added a touch of fragility (only apparent), something which confers extreme elegance on much of his work. The mutual understanding he shared with Pagano was strong enough that the two took a trip north together in 1938 to visit Sweden, Norway and Finland, where they met Alvar Aalto, with whom Gardella would remain friends.

However, immediately after the War, Gardella bade an apparent final adieu to modernist purism. With the restoration of the Thermal Baths on Ischia in 1950, he accomplished a spectacular, ironic and irreverent gesture, placing a Neoclassical colonnade before a very geometrical structure, almost a sort of three-dimensional *trompe l'œil*. His

inability to suffer the most conventional canons of modernism would place him at the centre of attention — at times benevolent, at times much less so — of architecture critics who often remained disconcerted by his works and his apparent contradictions.

He spent the years of World War II between Milan and his house in Valsesia, where he occasionally aided the Partisans. He contributed to the magazine *Casabella*, edited by the populist Rogers, but did not disdain working for the upper classes: his is Villa Borletti in Milan (1936–45) as well as much of the small and highly refined work of Azucena, a company he founded in 1947 with Luigi Caccia Dominioni, Corrado Corradi Dell’Acqua, Maria Teresa and Franca Tosi. Azucena would rightly enter the history of Milanese design for the simple yet sophisticated quality of its products (chairs, armchairs, tables, beds and also door handles), but would never expand beyond supplying the affluent classes for which it was born, with products designed exclusively by the architects who founded it. For many years known only among a small circle of enthusiasts, it would be rediscovered by historians and designers who would not hesitate, especially in the so-called neominimalist phase of the 1990s, to appropriate (if not out-and-out copy) its pure and essential lines, spare lexicon of materials and a certain haughty vein.

If we overlook the fact that Azucena produced for a narrow elite, it represents an excellent school not only for late imitators, but also for the architects who worked within it. Hence, when Ignazio Gardella created the house on Via Marchiondi in Milan for himself and a group of friends in 1951 (with Anna Castelli Ferrieri and Roberto Menghi), he had the opportunity to make broad use of a door handle of his own creation, manufactured however by Olivari and not Azucena. Getting his inspiration from a model he had seen some years prior in Germany, Gardella created what might be considered the first true “geometrical” door handle produced in Italy following a precise design: the *Garda*.

It was composed of a single element which starts out



Ignazio Gardella (con Anna Castelli Ferrieri e Roberto Menghi), casa ai "Giardini d'Ercole" in via Marchiondi a Milano (1951-1953). Il progetto ha fornito a Gardella l'occasione per impiegare per la prima volta la maniglia *Garda*.

Ignazio Gardella (with Anna Castelli Ferrieri and Roberto Menghi), house in the "Gardens of Hercules" in Via Marchiondi in Milan (1951-1953).

The project offered Gardella the opportunity to use the Garda handle for the first time.

Foto/Photo Studio Casali – Archivio Domus





Ignazio Gardella, tre immagini degli interni del PAC, il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano (1949-1953). Realizzato ristrutturando in parte le scuderie della vicina Villa Reale, l'edificio fu distrutto nel 1993 da un attentato di origine mafiosa esplosa a breve distanza. La ricostruzione, basata sui disegni originali di Gardella, è stata completata nel 1996.

Ignazio Gardella, three images of the interiors of the PAC, the Pavilion of Contemporary Art in Milan (1949-1953). Created by partially restructuring the stables of nearby Villa Reale, the building was destroyed in 1993 by a mafia bomb. The reconstruction, based on Gardella's original drawings, was completed in 1996.

sinistra/left: Martinotti Fotografie Industriali, Milano
destra, alto/top right: Fotografo Clari, Milano
destra, basso/bottom right: Foto/Photo Studio Casali – Archivio Domus

modernista ancora prima della guerra. Già nel 1934, con il suo primo progetto pubblico, il disegno che presenta al concorso per la realizzazione di una torre per piazza del Duomo a Milano (non classificato dalla giuria), ottiene un riconoscimento generalizzato per le sue capacità di architetto moderno, anche se filtrate attraverso la sua iniziale formazione di ingegnere: ottiene infatti la laurea al Politecnico di Milano a soli ventitré anni. L'attrazione per l'architettura è però più forte, così che Gardella si lega di amicizia con Pagano, Albini, Belgiojoso e Rogers. La sua prima opera realizzata, con cui si afferma come vero talento nella costruzione, è il Dispensario Antitubercolare di Alessandria – edificio simbolo di tutti i valori “manifesto” del movimento moderno: struttura leggera, spazi permeati intensamente da aria e luce, a cui però Gardella aggiunge un tocco di fragilità (apparente) che caratterizzerà con estrema eleganza molta della sua produzione. L'intesa con Pagano è tale da spingerlo nel 1938 a realizzare insieme un viaggio nei paesi nordici, Svezia, Norvegia e Finlandia, dove incontrano Alvar Aalto, di cui Gardella pure resterà amico.

Subito dopo la guerra Gardella sembra però dare definitivamente l'addio al purismo modernista. Con il



restauro dei Bagni Termali a Ischia, nel 1950, compie un gesto spettacolare e ironico di dissacrazione, antepoendo a un corpo molto geometrico il colonnato neoclassico, quasi un *trompe l'œil* a tre dimensioni. La sua insofferenza rispetto ai canoni più convenzionali del modernismo lo metterà al centro di un'attenzione – a volte benevola, altre volte molto meno – di una critica d'architettura che spesso resta sconcertata dalle sue opere e dalle sue apparenti contraddizioni. Ha trascorso gli anni della guerra tra Milano e la sua casa in Valsesia, dove ha occasionalmente dato aiuti alle formazioni partigiane, collabora con la rivista “Casabella” sotto la direzione populista di Rogers, ma non disdegna di lavorare per l'alta borghesia: è sua la villa Borletti a Milano (1936-1945), come pure buona parte della piccola e raffinatissima produzione Azucena, un'azienda che fonda nel 1947 con Luigi Caccia Dominioni, Corrado Corradi Dell'Acqua, Maria Teresa e Franca Tosi. Azucena entrerà, a ragione, nella storia del design milanese per la qualità semplice eppure sofisticata dei suoi prodotti (sedie, poltrone, tavoli, letti e anche maniglie), ma non uscirà mai dalla destinazione all'arredamento delle abitazioni borghesi e altoborghesi per le quali è nata, unicamente su apposito disegno degli stessi architetti che l'hanno fondata: per molti anni conosciuta soltanto a una cerchia ristretta di appassionati, verrà poi riscoperta da storici e designer che soprattutto nella fase cosiddetta neominimalista degli anni novanta non esiteranno a riprenderne (se non a copiarne letteralmente) le linee pure ed essenziali, il linguaggio asciutto dei materiali e una certa vena snobistica.

Se si accetta comunque il dato che si tratta di una produzione per una ristrettissima *élite*, Azucena rappresenta un'ottima scuola non solo per i tardi imitatori, ma anche per gli architetti che vi lavorano. Così quando Ignazio Gardella nel 1951 realizza per sé e un gruppo di amici la casa in via Marchiondi a Milano (con Anna Castelli Ferrieri e Roberto Menghi) ha l'occasione per utilizzare ampiamente una maniglia di sua creazione, realizzata però da Olivari e non da

Ignazio Gardella, poltrona *Digamma*
(1957, produzione Gavina).
Ignazio Gardella, Digamma armchair
(1957, manufactured by Gavina).
Archivio Domus



cylindrical and progressively assumes a conical shape, a decidedly modern form that created a harmonious contrast with the interiors of his house, of classical inspiration, reflecting the style of extreme elegance for which Gardella would become the recognised master. According to a study done for the volume by Stefano Casciani *L'architettura presa per mano*, the reference for the *Garda* might have been a door handle designed by Ferdinand Kramer for the Neue Frankfurt housing complex (1925), which appeared in 1939 in the catalogue of the German manufacturer Wehag. Actually there are numerous and fundamental differences between Kramer's model and the *Garda*, as Alessandro Mendini observed in November 1991 in a letter to Gardella, who evasively attributed the origin of the idea to Kramer:

"Kramer's presents itself as a rigid, almost cylindrical tube; yours on the other hand is clearly conical. Kramer's has a large rounded end; yours is cut cleanly [...]. In substance: his is German; yours is a beautiful example of vintage Italian design."³

This episode is also characteristic of Gardella's style: every bit as sure of his works as he is reluctant to promote them; as painstakingly careful about the quality of the finest detail — verging on perfectionism — and balance of composition as he is ready to mock others and himself. Before his architecture students, who presented him with improbable designs for the themes he had assigned, he limited his comments to "you think it's nice?". Not by chance, when Mendini seeks to sum up his creative conceptions in the historic volume *Design italiano degli anni cinquanta*, he characterises him as an "unchallenged purist ... his innate compositional intuition connects him directly not only to rationalism, but also to the noble and spare systematics of old Lombard palazzi or Venetian homes."⁴ And it was precisely in Venice that Gardella would give one of the best proofs of his architectural prowess in 1957 with the Casa alle Zattere. The critic Giulio Carlo Argan defined it as "the Ca' d'Oro of modern architecture ... a masterpiece of stylistic virtuosity"⁵ for Gardella's ability to unite visual elements of the local tradition with an extremely harmonious composition, where the "box of walls" is lightened by means of narrow and rigorously geometric perforations. It was a courageous design for its time if compared to the rigid schematicism of much late modern architecture. And Gardella succeeded in stirring up much intense debate with this work as well, bringing to maturity in Italy the development of a genre of architecture in a state of stable equilibrium between tradition and modernity, according to a conception that would earn him the attribution, from more than one critic, of "precursor of post-modernism". But beyond any label, his work — whether we are talking about chairs or door handles, industrial buildings or people's houses — is enriched by that small enigmatic

Ignazio Gardella, maniglia *Garda*
(1949, produzione Olivari).

La *Garda* può essere considerata la
prima vera maniglia "geometrica"
prodotta in Italia secondo un disegno
d'autore.

Foto/Photo Santi Caleca

*Ignazio Gardella, Garda handle
(1949, manufactured by Olivari). The*

*Garda may be considered the first
truly "geometrical" handle produced
in Italy according to an architect's
design.*



Ignazio Gardella, lampada *Prisma*
(1956, produzione Azucena).
Ignazio Gardella, Prisma lamp
(1956, manufactured by Azucena).
Archivio Azucena

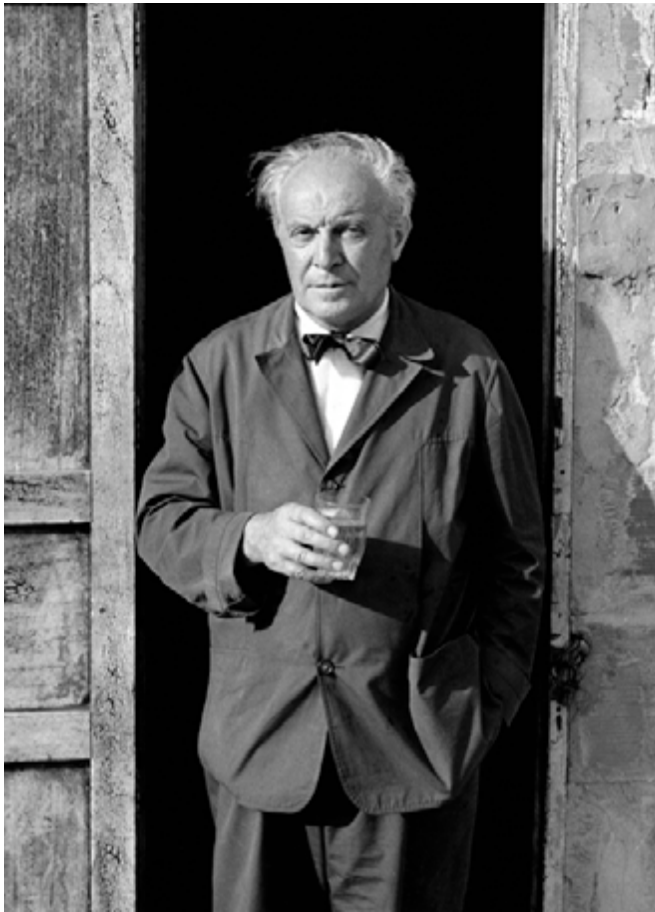


touch, that small mystery of form, an imperceptible *déjà vu* that renders fascinating, and in the best cases also enduring, each of his never banal exercises in design.

Gio Ponti: the Design of Lightness

Starting in the first years after the War, a great variety of companies turned to Gio Ponti for the design of their new products: sewing machines for Borletti or Visa (*Visetta*, 1949), espresso machines for La Pavoni, tableware for Krupp, sanitary fixtures for Ideal Standard, tiles and other facing elements in ceramic or other materials, fabrics for Manifattura JSA. Starting in the late 1940s and throughout the 1950s, Ponti explored the many possibilities for industrial production of new objects, principally for the home. His output of design was inexhaustible, but his industrial design work adhered to a line of continuity, a deep drive to create a universe of “Pontian” objects. They mirrored the personality of their creator as well as his general view of the new Italian society, whose main engine had to be the manufacturing industry powered by the cultural energy of the idea of form — in applications ranging from design to buildings — expressed in his favourite motto: “Architecture is a crystal”.

Hence, in response to the sequence of “organic” door handles designed by his colleagues, starting with Mangiarotti’s *Como*, Gio Ponti benevolently counterposed his firm conviction: it is not the handle that has to adapt to its use (the grip, the force applied to the lever) by assuming some degree of ergonomic form; rather, the hand, thanks to all of its natural virtues, can adapt to a pre-established, finite or “closed” form which is perfect by virtue of the fact that it has been opportunely designed. This conception gave birth to three models in the years 1954-57, all produced by Olivari: *Anello*, *Lama*, and *Cono*. The first is almost a constructivist assemblage, a simple band of brass wrapped around a cylinder. But *Lama* and *Cono* are true exercises in refinement, elaborations of pared-down forms that appeared contemporaneously in other Ponti objects, such as the famed



Gio Ponti, fine degli anni settanta /
end of the 1970s
Gio Ponti Archives

Azucena. Ispirandosi a un modello osservato qualche anno prima in Germania, Gardella crea quella che potrebbe essere considerata la prima vera maniglia “geometrica” prodotta in Italia secondo un preciso disegno: la *Garda*, un unico elemento che, inizialmente cilindrico, diventa progressivamente conico, una forma decisamente moderna che crea un contrasto armonico con gli ambienti interni della casa, di ispirazione classica, in quello stile di eleganza estrema per cui Gardella diventerà maestro riconosciuto. Secondo una ricerca condotta per il volume *L'architettura presa per mano*, il modello di riferimento per la *Garda* potrebbe essere quello disegnato da Ferdinand Kramer per il complesso di abitazioni Neue Frankfurt (1925), che nel 1939 compare nel catalogo dell'industria tedesca Wehag. In realtà le differenze tra il modello di Kramer e la *Garda* sono numerose e fondamentali, come osserva nel novembre 1991 Alessandro Mendini in una lettera a Gardella, che si schermiva attribuendo a Kramer l'originalità dell'idea: “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”³.

Anche questo episodio è caratteristico dello stile di Gardella: tanto sicuro delle proprie opere quanto schivo nel promuoverle, tanto attento alla qualità minuziosa del dettaglio – fino al perfezionismo – e all'equilibrio della composizione quanto disposto all'ironia e all'autoironia: come quando di fronte ai suoi studenti di architettura, che gli proponevano improbabili soluzioni progettuali ai temi da lui proposti nell'insegnamento, si limitava a commentarle con un “Le pare bello?”. Non casualmente, ancora Mendini, quando deve sintetizzarne la poetica nello storico volume *Il design italiano degli anni Cinquanta*, lo definisce “incontrastato purista [...] il suo innato intuito compositivo lo collega per via diretta non solo con il razionalismo, ma anche con la sistematica nobile e scarna dei vecchi palazzi lombardi

o delle case veneziane”⁴. Proprio a Venezia Gardella darà una delle sue migliori prove di architetto con la Casa alle Zattere del 1957, definita dal critico Giulio Carlo Argan “la Ca' d'Oro dell'Architettura moderna [...] un capolavoro di virtuosismo stilistico”⁵, per la capacità di coniugare elementi visivi della tradizione locale con una composizione estremamente armonica, dove l'alleggerimento della scatola muraria è realizzato con sottili traforature rigorosamente geometriche. Per l'epoca, un'operazione coraggiosa, se confrontata con il rigido schematismo di molta architettura tardomoderna: anche con quest'opera Gardella riuscirà a creare intense discussioni, portando a maturazione in Italia lo sviluppo di un genere di costruzione in equilibrio stabile fra tradizione e modernità, secondo una concezione che gli farà attribuire, in più di un'occasione critica, il termine di “precursore del post-modern”. Oltre ogni etichettatura, il suo lavoro – che si tratti di sedie o maniglie, di edifici industriali o case d'abitazione – si avvantaggia comunque di quel tanto di enigmaticità, di piccolo mistero della forma, di impercettibile *déjà vu* che rende affascinante, e nei migliori dei casi duraturo, ogni esercizio progettuale non banale.

Gio Ponti: il design della leggerezza

Già dai primi anni del dopoguerra, le aziende più svariate si rivolgono a Gio Ponti per disegnare i loro nuovi prodotti: macchine per cucire Borletti o Visa (*Visetta*, 1949), macchine per caffè espresso La Pavoni, posaterie Krupp, apparecchi sanitari Ideal Standard, piastrelle e rivestimenti, in ceramica e altri materiali, tessuti (Manifattura Jsa). Dalla fine degli anni quaranta e per tutti gli anni cinquanta Ponti affronta le molteplici possibilità della produzione industriale di nuovi oggetti, principalmente per la casa, con un'attività di disegno inesauribile, che permette di ritrovare anche nella sua produzione di disegno industriale una linea di continuità, una tensione profonda a creare un universo di oggetti “pontiani”. Questi saranno il riflesso speculare della personalità dell'autore ma anche della sua visione generale



Gio Ponti, grattacielo Pirelli, Milano
(1956, con A. Fornaroli, A. Rosselli).
Gio Ponti, Pirelli skyscraper, Milan
(1956, with A. Fornaroli, A. Rosselli).
Gio Ponti Archives

Superleggera chair. The idea of lightness, which had now become a primary value for Ponti, is implemented also in these handles by a hollowing out, a minimisation of volume and a focus on the surfaces. *Lama*, seen from the front, starts from a small disk (with a thumb hollow to enhance the grip) whence flows the lever like a thin blade [*lama* in Italian] rendered harmless by its thickness and roundedness. *Cono* follows the same principle but carries it to an extreme. It thus reduces to a simple line extending from an almost invisible point at the tip of the cone [whence its name] that secures the lever to the door.

It is no coincidence that the simple *Cono* handle, invented for Villa Planchart, is also the product that would endure for years as testimony to the brilliance of the many innovations that Ponti introduced into this fantastic architecture built in Caracas, Venezuela in 1954. The villa is certainly his poetic masterpiece in homes, thanks to the passion of Anala and Armando Planchart, a wealthy couple of art lovers. They travelled to Italy in 1953 to seek the architect who could build a house just the way they wanted it. They were subscribers to *Domus* and loved to keep up to date on the latest trends in architecture and interior decoration. Based on advice from the Venezuelan consul in Italy, they left for Milan and the studio of Gio Ponti. His studio in Via Dezza appeared to them to be an artist's atelier, where designs and models for objects, architectures and exhibitions were produced incessantly, all marked by Gio Ponti's genius. Although thrilled by their encounter with the editor-in-chief of the magazine that had inspired their image of Italian creativity full of marvels and surprises, they had to press him insistently before Ponti — disappointed with other experiences in Latin America that had turned out badly — finally agreed to design the house of their dreams. Finally, in August 1953, Ponti began an intense correspondence on the project with the husband and wife, a true poetic dialogue with those who would become perhaps the most courageous clients he encountered in his sixty years of work, witnesses

and origin of a new and more mature phase of his art. Abandoning all previous schemas, Ponti concentrated on how to express in the most complete and precise way his idea of “closed form”, while leaving open a great wealth of possibilities for using and also interpreting the structure.

The image that naturally came to mind to describe his project was that of “a huge butterfly perched on top of the hill”⁶. The building site is a hill overlooking all of Caracas: the ideal point for a butterfly-house to take wing, free to move, stripped of that enclosing “box of walls” — as Bruno Zevi would sarcastically call it — that conditions even the most modern constructions. Villa Planchart was Ponti's opportunity to realise that surface “tension” that in his mind is indispensable for conveying a new feeling of freedom to the inhabitants of his architectures. The “diamond” form assumed by many of his buildings (and objects) starting in the 1950s is the precise result of this tension. Even the façades of Villa Planchart seem to detach themselves from the structure thanks to a design trick used by Ponti: the external walls of the villa are conceived as independent elements, large planes with rounded corners that stop before they intersect, making the house a huge designer object.

Excited himself by the enthusiasm of the Plancharts, who readily committed themselves to accepting his total experimentation with the idea of the house, Ponti dedicated himself to designing “everything”, from the table service made by Richard Ginori with a different symbol for each plate to a long series of decorations in various materials — fabric, paint — on doors, panels and ceilings, all based on triangular or hexagonal motifs and applied with great mastery, creating a veritable alphabet that Ponti would skilfully use on many other occasions. The whole never appears discordant; together with the many works of art, furnishings, lamps and structural solutions, it transforms Villa Planchart into an exceptional “total work of art”, a return to the ideas of the historical avant-garde movements (from Morris to the Futurists) and also a summary of

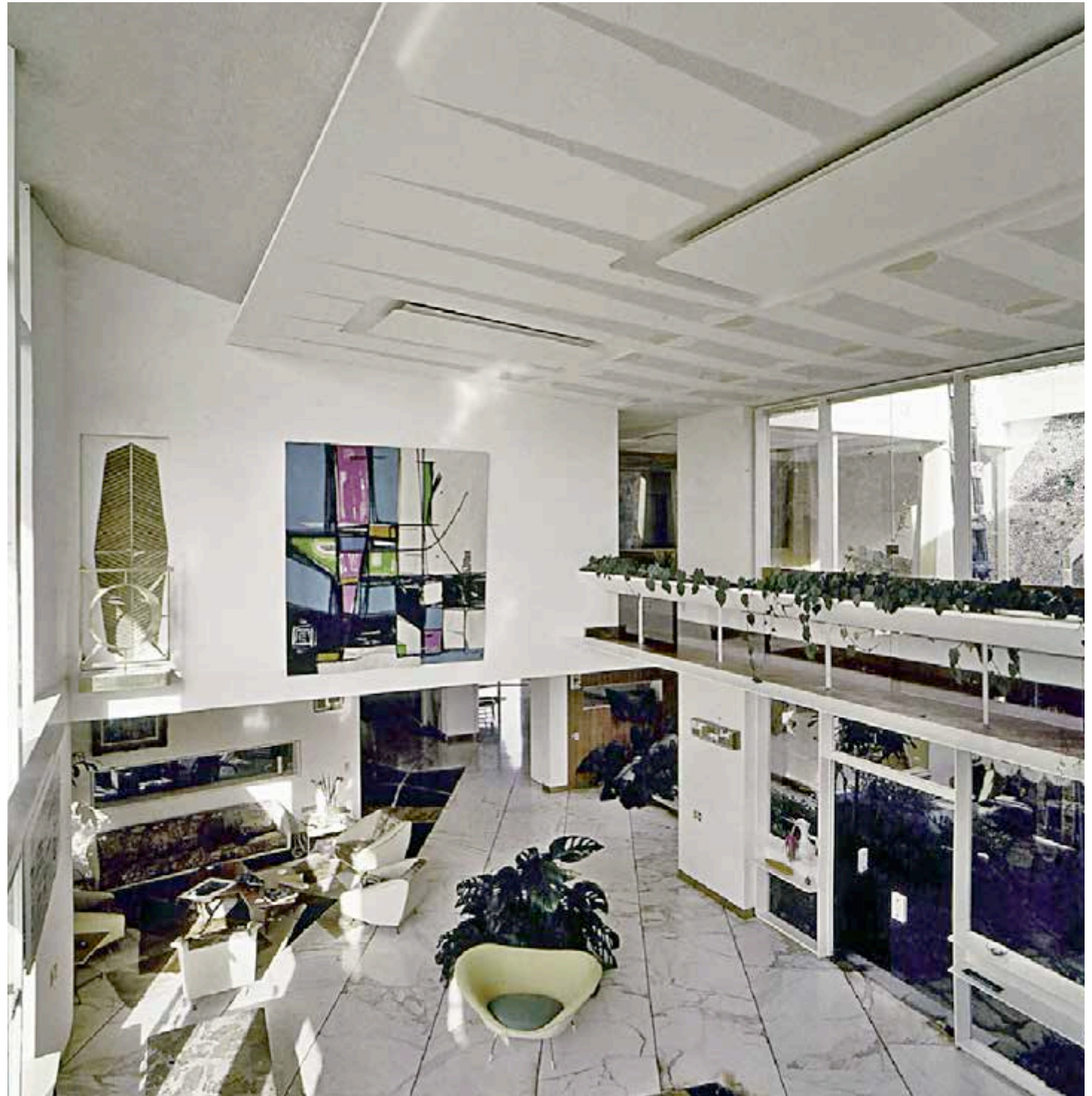
Gio Ponti, maniglia *Lama* (1954, produzione Olivari). La forma di *Lama* scaturisce dall'idea che è la mano a doversi adattare a una forma prestabilita e opportunamente studiata.
Foto/Photo Santi Caleca

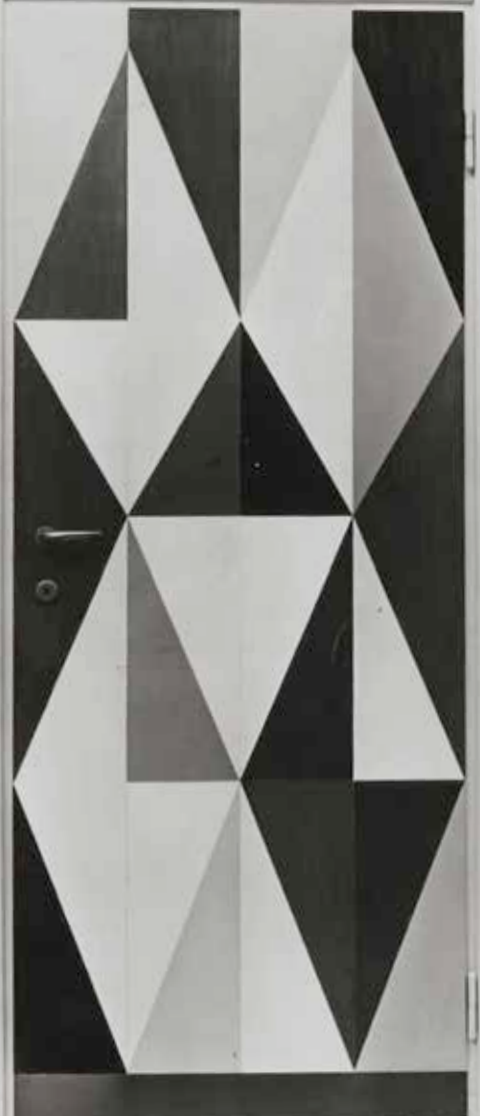
Gio Ponti, Lama handle (1954, manufactured by Olivari). The shape of Lama arises from the idea that the hand must adapt to a pre-established and appropriately studied shape.





Gio Ponti, disegno per porta
(anni cinquanta) e interni di Villa
Planchart, Caracas (1954).
*Gio Ponti, drawing for door (1950s)
and interiors of Villa Planchart,
Caracas (1954).*
Gio Ponti Archives





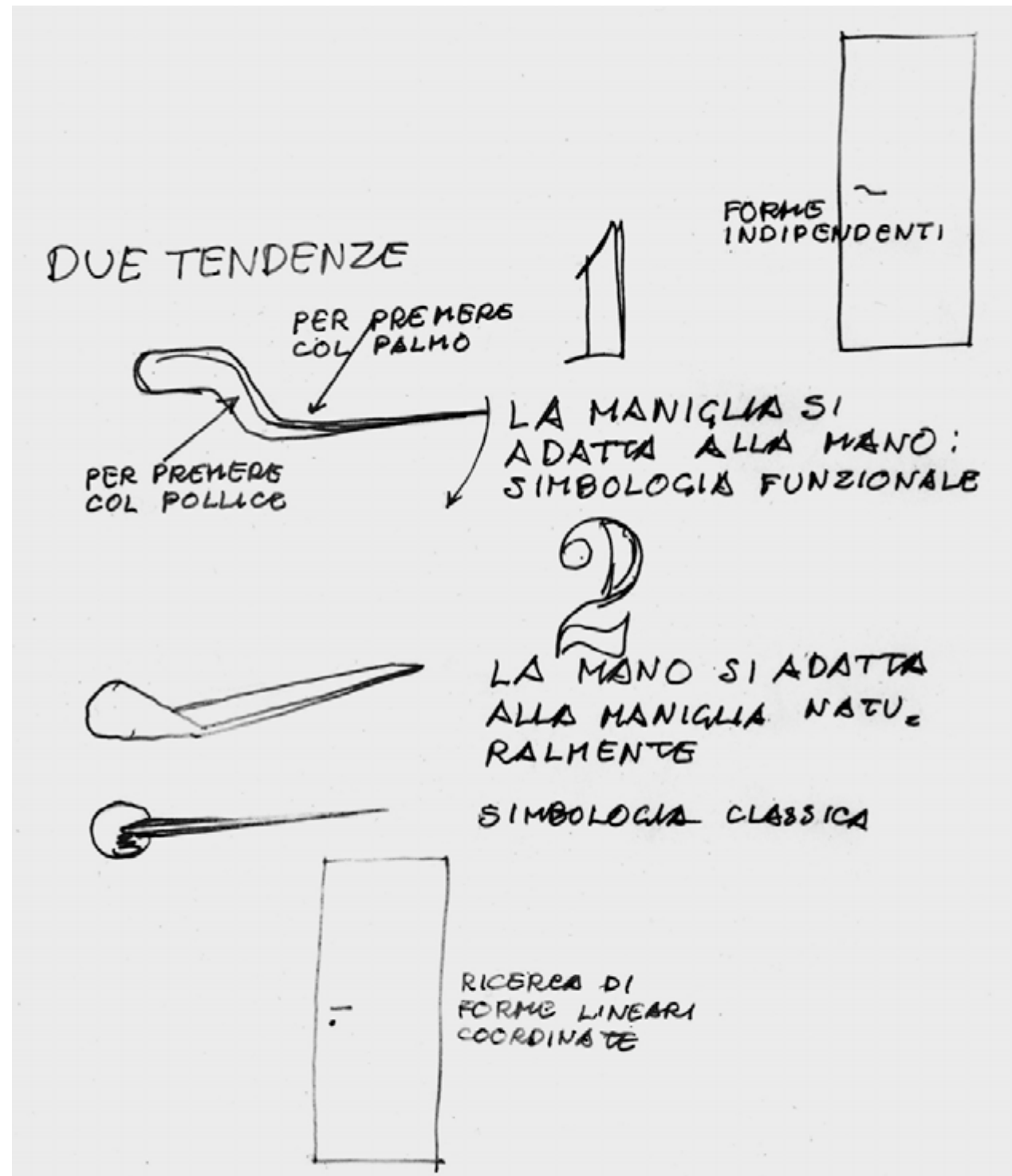
Villa Planchart, vista generale e dettaglio di una porta con la maniglia Cono (1954, produzione Olivari).
Villa Planchart, general view and detail of a door with Cono handle (1954, manufactured by Olivari).
 Gio Ponti Archives



della nuova società italiana, che dovrà avere come motore principale proprio l'industria manifatturiera e come fonte di energia culturale l'idea di forma – dal design alle costruzioni – espressa nel suo slogan preferito: “L'Architettura è un cristallo”.

Così, di fronte alla sequenza di maniglie “organiche” progettate dai suoi colleghi, iniziata con la *Como* di Mangiarotti, Gio Ponti contrappone benevolmente una 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, “chiusa”, perfetta proprio perché opportunamente studiata. Da questa concezione derivano ben tre modelli, sempre prodotti da Olivari, disegnati tra il 1954 e il 1957: *Anello*, *Lama*, *Cono*. La prima è quasi un assemblaggio costruttivista, una semplice fascia di ottone che si avvolge intorno a un cilindro: ma la *Lama* e la *Cono* sono veri esercizi di raffinatezza, elaborazioni di forme assottigliate, che appaiono contemporaneamente in altri oggetti di Ponti, come la celeberrima sedia *Superleggera*. L'idea di leggerezza, che per Ponti ha ormai assunto come valore primario, è attuata anche nel caso di queste due maniglie con lo svuotamento del materiale, la riduzione al





Gio Ponti, posate in acciaio (1955).
Gio Ponti, steel cutlery (1955).
 Gio Ponti Archives

minimo dei volumi e la concentrazione sulle superfici. Così la *Lama* – vista frontalmente – parte da un piccolo disco (l'impronta del pollice, adatta a migliorare la presa) da cui fluisce la leva della maniglia sottile come una lama, resa però innocua dallo spessore e dagli arrotondamenti del materiale. La *Cono* segue in pratica lo stesso principio, portandolo però all'estremo: si riduce così a una semplice linea che nasce da un punto quasi invisibile sulla punta del cono – da qui il nome dell'oggetto – che raccorda la leva alla porta.

Non è un caso che la maniglia *Cono*, inventata per la villa Planchart, sia anche il prodotto che rimarrà per molti anni a testimoniare la genialità delle tante innovazioni che Ponti introduce in questa fantastica architettura realizzata nel 1954 a Caracas, in Venezuela: certamente il suo capolavoro poetico nel campo dell'abitazione, dovuto alla passione di Anala e Armando Planchart, una ricca coppia appassionata d'arte. Questi intraprendono nel 1953 un viaggio in Italia per cercare l'architetto che possa creare la villa dei loro desideri: abbonati alla rivista "Domus", amano aggiornarsi sulle tendenze in architettura e nell'arredamento. Su suggerimento del console venezuelano in Italia, partono per Milano diretti allo studio di Gio Ponti: il suo studio di via Dezza appare loro come un vero e proprio laboratorio d'artista, dove si producono incessantemente disegni e modelli di oggetti, architetture, mostre, tutte segnate dal genio di Ponti. Emozionati dall'incontro con il direttore della rivista da cui ricavano l'immagine di una creatività italiana piena di meraviglie e sorprese, devono però insistere molto perché Ponti – deluso da altre esperienze negative in America Latina – decida di accogliere la loro richiesta di progettare la casa dei loro sogni. Finalmente, nell'agosto 1953 Ponti inizia una fitta corrispondenza sul progetto con i due coniugi, un vero dialogo poetico con quelli che saranno i committenti forse più coraggiosi con cui si sia incontrato in sessant'anni di lavoro, testimoni e origine di una fase nuova e più matura della sua arte. Abbandonato ogni schema precedente, Ponti

si concentra su come esprimere nel modo più compiuto e preciso la sua idea di "forma chiusa", lasciando al tempo stesso all'edificio una grande ricchezza di possibili modi d'uso, ma anche di interpretazioni.

L'immagine naturale che gli viene in mente, per descrivere il suo progetto, è quella di "una grande farfalla posata in cima alla collina"⁶. Il luogo destinato alla costruzione è infatti proprio una collina da cui si vede tutta Caracas: il punto ideale da cui può spiccare il volo una casa come una farfalla, libera di muoversi, privata di quella "scatola muraria" – come la chiamerà sarcasticamente Bruno Zevi – che condiziona anche la costruzione più moderna. Per Ponti la casa Planchart è l'occasione – riuscita – per riuscire a realizzare quella "tensione" delle superfici che a suo giudizio sembra indispensabile a trasmettere una nuova sensazione di libertà agli abitanti delle sue architetture. La forma "a diamante" che prendono molti dei suoi edifici (e oggetti) degli anni cinquanta è proprio il risultato di questa tensione. Perfino le facciate della villa Planchart sembrano staccarsi dall'edificio, grazie all'accorgimento usato da Ponti: i fronti della villa sono concepiti come elementi indipendenti, grandi piani dagli angoli arrotondati che si arrestano a una certa distanza dall'incrocio tra loro, a fare della casa quasi un grande oggetto di design.

Eccitato dallo stesso entusiasmo dei Planchart, che accettano di impegnarsi nella sua sperimentazione totale sull'idea di casa, Ponti si dedica a disegnare "tutto": dal servizio da tavola di Richard Ginori con simboli diversi per ogni piatto a una lunga serie di decorazioni in materiali diversi – tessuti, pittura – usati su porte, pannelli, soffitti, sempre basate sul motivo di triangoli ed esagoni, usati con grande maestria fino a farne un alfabeto che Ponti saprà riutilizzare in molte altre occasioni. Il tutto non risulta mai dissonante, ma insieme alle tante opere d'arte, mobili, lampade, soluzioni costruttive trasforma la villa Planchart in un eccezionale "opera d'arte totale", un ritorno alle idee delle avanguardie storiche (da Morris ai futuristi) e insieme

Gio Ponti, maniglia *Anello*
(1954, produzione Olivari).
Gio Ponti, Anello handle
(1954, manufactured by Olivari).
Archivio Olivari

Ponti's highest aspiration: to create his unique masterpiece, the work that will make him remembered forever as an architect and an artist.

For those, like me, who have had the chance to visit Villa Planchart, even fifty years after it was built, Ponti's objective appears perfectly achieved. In this house — which is a real house, not a museum — one senses the living presence of the

inhabitants, as if they had just stepped out for a weekend trip. Everywhere you look, structural solutions, objects and works of art evoke the happily innovative spirit of Gio Ponti and his client-friends. On the door, the *Cono* handles still invite you to take the contemporary architecture by the hand in one of its most extraordinary examples of formal, spatial and sensory suggestion.

¹ Ernesto Olivari, "Quando Gio Ponti progettava le maniglie", written for "Frames" magazine, n.d., now in Stefano Casciani, *L'architettura presa per mano*, Milan: Idea Books, 1992, p. 17.

² Probably in the "Oggetti per la

casa" section, curated, among others, by Luigi Caccia Dominioni, Ernesto N. Rogers and Ettore Sottsass jr.

³ Alessandro Mendini, letter to Ignazio Gardella, November 1991, now in Stefano Casciani,

L'architettura presa per mano, Milano: Idea Books, 1992, p. 32.

⁴ Alessandro Mendini (unsigned), *Ignazio Gardella*, in AA.VV., *Il design italiano degli anni Cinquanta*, Milan: Editoriale Domus, 1980, p. 122.

⁵ Quoted from Paolo Portoghesi, *Ignazio Gardella*, in *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Rome, 1968, pp. 421-422.

⁶ In Fulvio Irace, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Milan: Electa, 1988.



Gio Ponti, maniglia *Cono*
(1954, produzione Olivari).
Gio Ponti, Cono handle
(1954, manufactured by Olivari).
Archivio Olivari

la sintesi della più grande aspirazione di Ponti: creare il capolavoro unico, l'opera che lo possa far ricordare per sempre come architetto e artista. A chi, come me, ha potuto visitare la villa Planchart, ancora a cinquant'anni dalla sua realizzazione l'obiettivo di Ponti pare perfettamente centrato: nella casa che è una vera abitazione, non un museo, pare ancora viva la presenza degli abitanti, come se

questi l'avessero appena lasciata per un weekend di vacanza. Ovunque, soluzioni costruttive, oggetti, opere d'arte rievocano lo spirito allegramente innovatore di Gio Ponti e dei suoi clienti-amici: sulle porte, le maniglie *Cono* ancora invitano a prendere per mano l'architettura contemporanea in uno dei suoi esempi più straordinari per forma, spazio e suggestione dei sensi.

¹ Ernesto Olivari, *Quando Gio Ponti progettava le maniglie*, scritto per la rivista "Frames", s.d., ora in Stefano Casciani, *L'architettura presa per mano: la maniglia moderna e il disegno della produzione Olivari*, Idea Books, Milano 1992, p. 17.

² Probabilmente nella sezione "Oggetti per la casa", curata fra gli altri da Luigi Caccia Dominioni, Ernesto N. Rogers e Ettore Sottsass jr.

³ Alessandro Mendini, lettera autografa a Ignazio Gardella,

novembre 1991, ora in Stefano Casciani, *op. cit.*, p. 32.

⁴ Alessandro Mendini (non firmato), *Ignazio Gardella*, in AA.VV., *Il design italiano degli anni Cinquanta*, Editoriale Domus, Milano 1980, p. 122.

⁵ Citato da Paolo Portoghesi, *Ignazio Gardella*, in *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Roma 1968, pp. 421-422.

⁶ In Fulvio Irace, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano 1988.



The Boom Years. Italian Design Between Standard and Heresy

As the 1960s drew near the fantastic reality of the Italian economy began to surpass the wildest dreams of even the most visionary and utopian of artists and architects, who in the quality of the design of products had glimpsed a possibility for the material as well as cultural development of consumers, in view of a market that was predicted, in part from a somewhat ideological perspective, to expand greatly.

The so-called “economic miracle” actually got going in 1959, and lasted for almost five years, with a marked acceleration of growth and highly significant rises in productivity, profits, investment in technology, wages and consumption. It was an illusion of prosperity, temporary but not that much, in which exports, especially to the rest of Europe, played a crucial role: with the launch of the European Common Market, there was in fact a great reduction in the protectionism hitherto characteristic of the national economy. On the level of investment, the most dynamic sectors were those of metallurgy and mechanical engineering, where there was an increase of more than 100% for plant and machinery. Between them, they accounted for over 26% of GDP.¹ The extremely rapid evolution of the market, which also required manufacturers to speed up the development of new products – and thus invest in research, prototyping, moulds, machinery – helped to refine the industrial culture of the companies working in the field of Italian design, obliging them to shift from the phase of small-scale production using craft techniques and turn instead to methods and technologies typical of industry: all – and this too would be one of the reasons for the staying power of the Italian furniture manufacturers, which were to maintain their leading position for many years to come – without renouncing the spontaneity, the brilliant and (apparently) somewhat improvised innovation permitted by that great freedom in the development of new products made possible only by the preservation of a certain artisan skill in the preparation of the manufactured articles.

So Olivari, which in the mid-1950s had already greatly

expanded its market – from the traditional building trade to ocean liners (*Conte Grande*, *Leonardo da Vinci*, *Raffaello*, *Michelangelo*) – thanks to the speed with which it was able to develop “custom-made” solutions for the most important exponents of contemporary architecture, would also decide to make a major investment in the early 1960s (1963–65): the construction of a new production plant on a site with an area of 10,000 square metres, 3000 of them covered. It was designed by Augusto Magnaghi and Mario Terzaghi — the former from Florence, the latter from Milan — who had been working together in Milan since 1939 and after the end of the war had devoted themselves in particular to public housing, with several projects for the INA-Casa scheme, one of the few opportunities to tackle the extremely serious problem of low-cost housing on a practical level provided to Modernist architects by the Italian state. However, the occasion for Magnaghi and Terzaghi’s first collaboration with Olivari was an office building in Milan for BICA (a company in the Montecatini group), constructed in 1959: in this complex too, as for the headquarters of the group built in what is now Via Turati, Montecatini encouraged the use of aluminium. Magnaghi and Terzaghi also designed a handle for the windows and doors, which would be the first Olivari model, and the first mass-produced handle in Italy, made entirely out of the material with which Gio Ponti had already experimented. With respect to the materials used up until then, aluminium alloy symbolically represents the shift to a decidedly more industrial approach to production: the feel of the object when gripped is that of a solid lightness, in keeping with the physical characteristics of the material (a specific weight one third that of steel, high resistance to corrosion) and accentuated further by the design of the section, which diminishes and increases to follow the internal shape of the closed hand. In various ways the *Bica*, which went out of production only in 2004, provided an apt solution to many questions of the design of objects for living spaces. Although created for a specific



Angelo Magnaghi e Mario Terzaghi,
maniglia *Bica* (1959, produzione
Olivari).

*Angelo Magnaghi and Mario Terzaghi,
Bica handle (1959, manufactured
by Olivari).*

Archivio Olivari

Gli anni del boom. Il design italiano tra standard ed eresia



Progetto del nuovo stabilimento Olivari, firmato da Augusto Magnaghi e Mario Terzaghi (1963-1965).
Project for the new Olivari plant, by Augusto Magnaghi and Mario Terzaghi (1963-1965).
Archivio Olivari

Con l'approssimarsi degli anni sessanta la realtà romanzesca dell'economia italiana inizia a superare la stessa fantasia di artisti e architetti, anche quelli più visionari e utopisti, che nel disegno di qualità dei prodotti avevano intravisto una possibilità di evoluzione sia materiale sia culturale dei consumatori, per un mercato che si prevedeva, anche un po' ideologicamente, in forte espansione.

Il cosiddetto "miracolo economico" si manifesta effettivamente a partire dal 1959, per un ciclo di quasi cinque anni, con una forte accelerazione della crescita e aumenti molto rilevanti della produttività, dei profitti, degli investimenti in tecnologia, dei salari e dei consumi. È un'illusione di prosperità, temporanea ma non troppo, in cui è centrale il ruolo delle esportazioni, soprattutto verso l'Europa: con l'avvio del Mercato Comune Europeo, si verifica infatti una forte riduzione del protezionismo fino ad allora caratteristico dell'economia nazionale. Sul piano degli investimenti, i settori più dinamici sono proprio quelli metallurgico e meccanico, dove per impianti e macchinari si manifesta un aumento superiore al 100%, con una quota rispetto al PIL di oltre il 26%¹. La rapidissima evoluzione del mercato, che richiede anche alle imprese un'accelerazione nello sviluppo di nuovi prodotti – quindi investimenti in ricerca, prototipazione, stampi, macchinari –, contribuisce a raffinare la cultura industriale delle aziende del design italiano, obbligandole a passare dalla fase di produzione di pochi esemplari con tecniche artigianali all'innesto nelle fasi produttive dei metodi e delle tecnologie proprie dell'industria: il tutto – e sarà anche questa una delle ragioni della tenuta delle aziende italiane leader dell'arredamento, ancora per molti anni – senza rinunciare all'immediatezza, all'innovazione geniale e (apparentemente) un po' improvvisata permessa da quella grande libertà nello sviluppo dei nuovi prodotti, che consente solo la cura e la conservazione di una certa sapienza artigianale nella messa a punto dei manufatti.

Così anche Olivari, che già da metà degli anni cinquanta, grazie alla velocità con cui riesce a sviluppare soluzioni "su misura" per i più importanti esponenti dell'architettura contemporanea, ha ampiamente esteso il suo mercato – dall'edilizia tradizionale alle grandi navi (*Conte Grande, Leonardo da Vinci, Raffaello, Michelangelo*) – arriverà nei primi anni sessanta (1963-1965) a realizzare un importante investimento: la costruzione di un nuovo stabilimento per la produzione, su una superficie di 10.000 metri quadri, di cui 3000 coperti. Autori del progetto sono Augusto Magnaghi e Mario Terzaghi – il primo fiorentino, il secondo milanese – che già dal 1939 lavorano insieme a Milano, e nel secondo dopoguerra si dedicano particolarmente all'edilizia pubblica, con diversi progetti per il piano INA-Casa, una delle poche occasioni fornite dallo Stato italiano agli architetti modernisti per intervenire effettivamente sul gravissimo problema dell'abitazione a basso costo. L'occasione per la prima collaborazione di Magnaghi e Terzaghi con Olivari è però un edificio per uffici a Milano, il complesso BICA – una società del gruppo Montecatini – realizzato nel 1959: anche qui, come per la sede centrale del gruppo realizzata nell'attuale Via Turati, viene incentivato da Montecatini l'utilizzo dell'alluminio. Magnaghi e Terzaghi si dedicano anche al progetto di una maniglia per i serramenti e le porte, che sarà il primo modello Olivari, e la prima maniglia di serie prodotta in Italia interamente con il materiale già sperimentato da Gio Ponti. Rispetto ai materiali fino ad allora usati, la lega d'alluminio rappresenta, simbolicamente, l'evoluzione in senso decisamente più industriale della produzione: la sensazione nella presa dell'oggetto è quella di una solida leggerezza, connaturata alle caratteristiche fisiche del materiale (peso specifico pari a un terzo di quello dell'acciaio, elevata resistenza alla corrosione) e ancora accentuata dal disegno della sezione, che diminuisce e aumenta seguendo docilmente la forma interna della mano chiusa. La *Bica*, uscita di produzione solo nel 2004, rappresenta per diversi aspetti una soluzione felice

Lo stabilimento Olivari a Borgomanero (Novara) si estende nei primi anni sessanta su 10.000 metri quadrati, di cui 3000 coperti (1965).
The Olivari plant in Borgomanero (Novara) stretches in the early 1960s over 10,000 square metres, 3000 of which covered (1965).
 Archivio Olivari



Sergio Asti, maniglia *Tizianella F* (1959-1962, produzione Olivari).
Sergio Asti, Tizianella F handle (1959-1962, manufactured by Olivari).
 Archivio Olivari

occasion, it became a “universal model” thanks to a well-conceived standard of form and cost, which has made it one of the most widely imitated products in the world. It proved an immediate commercial success, and one that was to last much longer than many other models. It is an interesting compromise between the “abstract” position of Gio Ponti (for whom it was not the handle that should adapt to the hand, but the other way round) and the more “organic” (or ergonomic as it would be called today) one first represented by Mangiarotti’s *Como*; the simplicity sought by its designers made it for many years a true archetype of the modern handle.

Finally, it represents an ideal synthesis between the purely formalistic approach of many designers and the need to reinvent, as soon as the development of technology made

it possible, the appearance of household utensils. The *Bica*, in conclusion, is a technical object, but one that does not renounce the originality of invention, and not just on the level of form.

Not many of the other designers and architects who were to work with Olivari would prove capable of such an effective synthesis. The culture of design in Italy, especially in the field of architecture rather than in that of industrial design, was always to remain more interested in the problem of form (or at the most structure) than in the technology of manufacture or the innovative use of materials: to the point of constituting with its buildings a highly distinctive body of work that would on more than one occasion attract the curiosity and attention, not always well-disposed, of foreign critics.

Sergio Asti, maniglia *Tizianella F*
(1959-1962, produzione Olivari).
La *Tizianella* è la prima maniglia
Olivari prodotta come modello
di serie e non per un'occasione
specifica.
Foto/Photo Santi Caleca

*Sergio Asti, Tizianella F handle
(1959-1962, manufactured by Olivari).
The Tizianella is the first Olivari
manufactured as a model for mass
production and not for a specific
occasion.*





Ernesto Nathan Rogers, Enrico Peressutti e Lodovico Barbiano di Belgiojoso: il gruppo BBPR, privo dello scomparso Gianluigi Banfi, al lavoro nello studio milanese (anni sessanta).
Ernesto Nathan Rogers, Enrico Peressutti and Lodovico Barbiano di Belgiojoso: the BBPR group, without the deceased Gianluigi Banfi, at work in their Milan studio (1960s).

Symbols of Rebirth: the BBPR's Velasca Tower

It can be said that in Italy even the most trustworthy supporters of a continuity with Modernism have been capable of producing some unexpected surprises for the “votaries” of Modernist orthodoxy. Thus it was the BBPR group, which kept the B for Banfi even after his death in a Nazi concentration camp, described by Alessandro Mendini (who knew well its most radical member, Ernesto Rogers) as “a studio of architects so demiurgic that it made the whole of Italian culture tremble”,² that designed the Velasca Tower, one of two works of architecture that can be considered monuments to the boom in Italian capitalism (the other is Gio Ponti’s Pirelli Building) as well as one of the most controversial and strongly opposed works in the history of contemporary architecture. In those years BBPR excelled above all in the theoretical battle, through its members’ teaching activities at the faculty of architecture of Milan Polytechnic, Rogers’ position as the editor of *Casabella* magazine and the publication of many books and essays on architecture, the city and town-planning: if their activity as industrial designers was fairly limited, and applied almost exclusively to furniture, the buildings they designed after the war were always “troublesome”, never intended to satisfy the taste of the client, and still less that of the public, but rather to serve as so many lessons in the application of ideology to architecture. Thus the Velasca Tower, undoubtedly the most famous of their works, represented the attempt, courageous but dubious in its result, to establish some kind of dialogue with the historical context of Milan, to interpret the *genius loci* of a city that had embarked on a process of modernization, although one that had soon been interrupted by the extremely grave damage inflicted on its urban fabric by the air raids which ravaged its already uncertain physiognomy during the war.

Commencing with the site on which they had been commissioned to construct a building for mixed use (shops, offices and residences) by the Società Generale Immobiliare

– a whole block between Via Pantano and Corso di Porta Romana and a few meters from the cathedral, which had been completely destroyed by the bombing – the difficulty which BBPR encountered with what was inevitably destined to be a landmark with an imposing presence (106 metres high, it is still visible today, even from a long way away, from many parts of the city) was precisely that of making reference to a historical and monumental language which had been ignored by modernization: that of the Milanese urban fabric, still fundamentally mediaeval, made up of narrow streets and only a few squares, limited vistas and successive layers of architectural styles that in turn harked back to the past, resulting in a singular, eclectic pastiche. Even the name Velasca, inherited from one of the streets that bounded the area on which the building stands and used for the tower and the surrounding square, had “hybrid” origins, having been assigned to it in 1600 after the Spanish governor at the time, Juan Fernández de Velasco: thus it was a hangover from a period of foreign rule that was a particularly unhappy time for Milan. So three and a half centuries later, Belgiojoso, Peressutti and Rogers worked on what today would be called a “contamination” between the ancient – the overall form of the building which recalls that of a mediaeval tower – and the modern – the reinforced concrete of the structures: and yet even these help to define the historicist image of the building, with the beams that protrude diagonally to support the overhang of the tower’s “head”, in an apparent simulation of analogous structures that used to support the projecting upper floors of buildings in old Milan. In reality it was a formal solution – attributed by Ludovico Barbiano di Belgiojoso to Ernesto Rogers³ – intended to identify the part of the tower to be used for residences and to give them a greater surface area without encroaching excessively on the urban fabric at the base of the building. And yet the result displayed an ambiguity that would displease many of the critics more inflexibly committed to a “futuristic” conception of modern



BBPR, la Torre Velasca, Milano
(1956-1958).
BBPR, the Velasca Tower, Milan
(1956-1958).
Foto/Photo Lorenzo De Simone

BBPR, studio di interni per la Torre
Velasca, disegno e collage (1955).
BBPR, study of interiors for the
Velasca Tower, drawing and collage
(1955).
Archivio Belgiojoso

a molte questioni della progettazione di oggetti per gli spazi dell'abitare. Anche se nata per un'occasione specifica, diventa "modello universale", grazie a un indovinato standard formale ed economico, che ne fa uno dei prodotti in assoluto più imitati al mondo. Ottiene un immediato successo commerciale, che dura più a lungo di quello di molti altri modelli. È un'interessante mediazione tra la posizione "astratta" di Gio Ponti (per cui non la maniglia deve adattarsi alla mano, bensì il contrario) e quella più "organica" o ergonomica (si direbbe oggi) rappresentata per prima dalla *Como* di Mangiarotti; la sua semplicità, voluta dai progettisti, ne ha fatto per molti anni un vero e proprio archetipo della maniglia moderna.

Infine, rappresenta la sintesi ideale tra l'atteggiamento puramente formalistico di molti autori e la possibilità consentita dall'evoluzione tecnologica, di reinventare, non appena possibile, la fisionomia degli utensili domestici. La *Bica*, in conclusione, è un oggetto tecnico che però non rinuncia all'originalità dell'invenzione, anche, ma non solo, formale.

Non molti altri tra i designer e gli architetti che si troveranno a lavorare con Olivari saranno capaci di una sintesi altrettanto efficace. In Italia la cultura del progetto, sicuramente più nell'architettura che nel design, rimarrà sempre maggiormente interessata al problema della forma (o al massimo della struttura) piuttosto che a quello della tecnologia di fabbricazione o dell'uso innovativo dei materiali: fino a costituire con i suoi edifici una casistica molto singolare, che attirerà in più di un'occasione la curiosità e l'attenzione, non sempre benevola, della critica internazionale

Simboli di rinascita: la Velasca dei BBPR

Si può dire che in Italia anche i più insospettabili sostenitori di una continuità con il modernismo sono stati capaci di dare qualche sorpresa inattesa ai "sacerdoti" della stessa ortodossia modernista. Così proprio il gruppo BBPR, che

mantiene la B di Banfi anche dopo la sua scomparsa nei lager nazisti, definito da Alessandro Mendini (che bene ne ha conosciuto l'esponente più radicale Ernesto Rogers) "uno studio di architetti così demiurgico da far tremare tutta la cultura italiana", sarà autore con la Torre Velasca di una delle due architetture/monumento al boom del capitalismo italiano (l'altra è il grattacielo Pirelli di Gio Ponti), ma anche di una delle opere più discusse e contrastate nella storia dell'architettura contemporanea. I BBPR eccellono in quegli anni soprattutto nella battaglia teorica, attraverso l'insegnamento universitario alla facoltà di architettura del Politecnico di Milano, con la direzione della rivista "Casabella" (il solo Rogers) e la pubblicazione di molti libri e saggi su architettura, città e urbanistica. Se la loro attività di design è piuttosto ridotta, applicata quasi esclusivamente all'arredo, i loro edifici a partire dal secondo dopoguerra sono sempre "scomodi", mai pensati e realizzati per soddisfare il gusto del committente, o tantomeno del pubblico, ma per essere piuttosto altrettante lezioni di ideologia applicata all'architettura. La Torre Velasca, sicuramente la più famosa delle loro opere, rappresenta così il tentativo, coraggioso ma dall'incerto risultato, di confrontarsi in qualche modo con il contesto storico





BBPR, lampada *Ro* (1962, produzione Artemide).
Ro lamp (1962, Artemide production).
 Archivio Artemide

architecture. One of the most uncompromising of these was the distinguished British historian Reyner Banham, then a young member of the editorial staff of the prestigious magazine *The Architectural Review*. Not content with already having harshly attacked Rogers and the BBPR in a famous article with the provocative title “The Italian Retreat from the Modern Movement”,⁴ he went on a year later to produce a venomous reportage on Milan, the Pirelli Building and the Velasca Tower,⁵ in which he sought to symbolically demolish both with a variety of arguments. But the worst charges were levelled against the Velasca Tower, contemptuously described at various points as “confused, awkward [...] a building of protest [...] a roof that seems to have been lifted from a large Art Nouveau country house [...] a disaster from the urban viewpoint” and so on. For Banham the “Italian retreat from the Modern Movement”, on the part of not just BBPR but also other architects (Figini and Pollini, Gae Aulenti, the Gregotti group, Meneghetti and Stoppino), generically lumped together under the label “Neo-Liberty”, consisted precisely in having tried — over thirty years after the theories and early works of the Modernist masters, starting with Le Corbusier — to go down a new road that would take greater account of cultural dissimilarities, of different contexts, in a word of that “local” dimension which seemed to have been forgotten, when not disdained, by the Modernists.

Rogers would pay Banham back in his own coin, accusing him of being the “custodian of Frigidaires”, i.e. of sterilely defending the symbols of the technological revolution that in the twentieth century had simultaneously renewed modes of living and, consequently, modern architecture — on the basis of a rigid determinism from which stemmed Banham’s bent for “bestowing absolutions and excommunications, which can only mummify reality”.⁶ On the plus side, such fierce controversy was surely characteristic of a period of great intellectual vivacity in the critical debate over architecture, something no longer to be found today: but equally, on the

negative one, when viewed in retrospective the situation of designers who were still young at the time cannot have been an easy one, in the face of the power of such an aggressive Modernist orthodoxy. So in this light the words of Guido Canella, one of the architects who were to promote and work within the tendency sarcastically defined by Banham as Neo-Liberty, ought not to appear rhetorical or exaggerated: “Grand, portentous and a bit detached, what we still have before us is the ideal world of the Modern Movement. One and only, like a god, inalienable and pitiless. So that if there still exists a line of conduct (mind you, not a method) for young architects, as a possible moral means of survival, it still has to a great extent reckon with that method.”⁷

There are a number of small hints to suggest that in the case of BBPR the criticism put forward by Banham, in many other ways a great investigator and discoverer of innovative trends in the architecture of the late twentieth century, was superficial and even prejudiced. One of these is the handle that BBPR designed for the Velasca Tower: an authentic surprise, a technical and formal virtuosity made possible by Olivari’s experience, with a decidedly plastic form that becomes a true “prosthesis” linking humanity and architecture, synthetic and erotic at the same time, “Futurist” in the way that it evokes the forms of one of Boccioni’s sculptures rather than the rigid stereometry of Le Corbusier or Gropius. If we look at the studio’s design work as a whole, the apparently “baroque” form of the handle should not cause such a sensation: like the more original and independent exponents of Modernism, BBPR did not after all do anything but apply authentically functional principles, employing different forms for different uses, without an excessive concern for style. And in fact, once again for Olivari, they were later to create the *Emma* handle (1967–72), which was much more geometric, indeed more like a Constructivist montage. The basic technical innovation was the use of flat structural steel, never utilized previously by Olivari, but which in BBPR’s design was given



Interno della Torre Velasca: sulla porta la maniglia *Velasca* (1956, produzione Olivari).

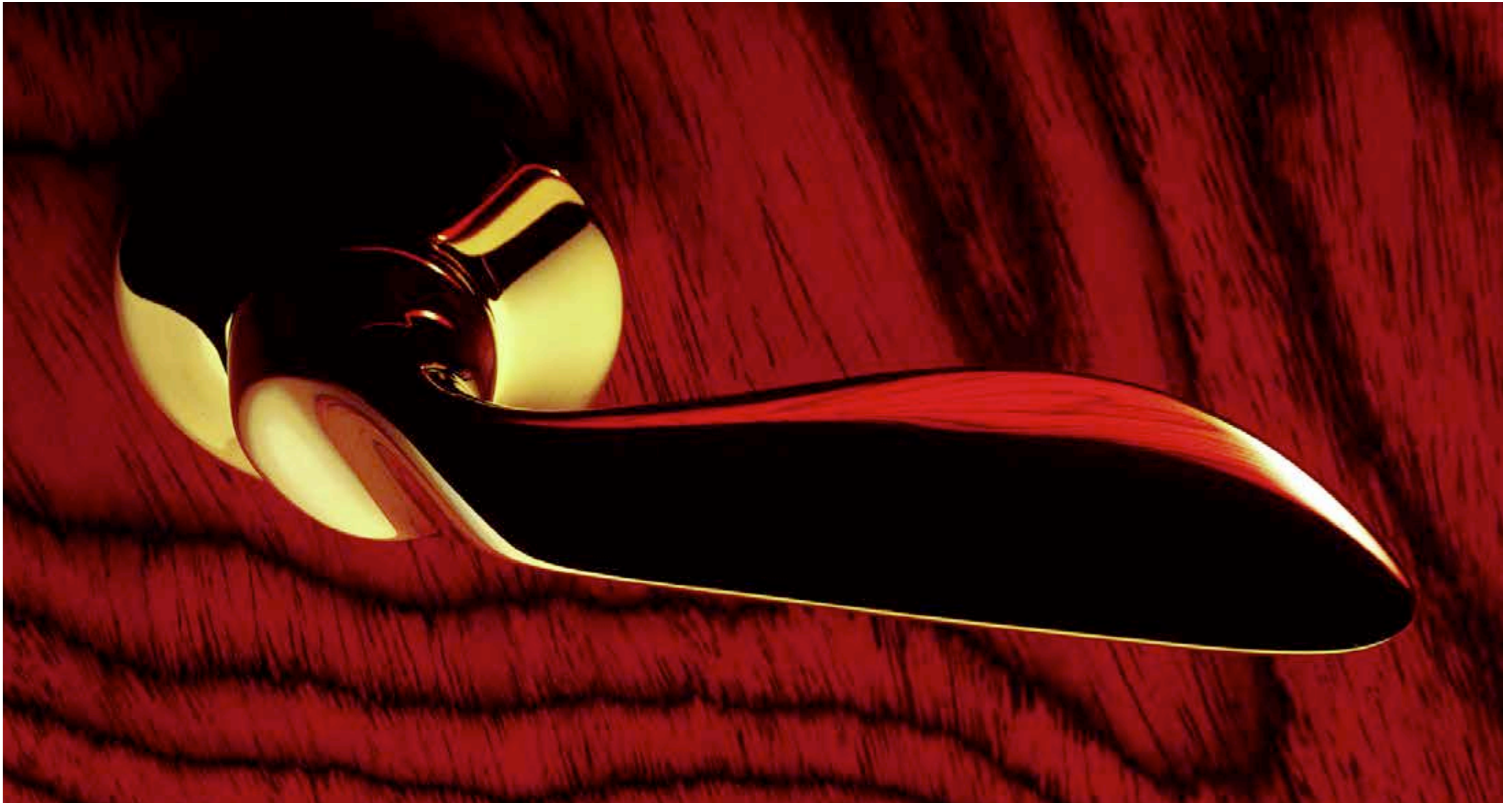
Interior of the Velasca Tower: on the door, the Velasca handle (1956, manufactured by Olivari).
Archivio Belgiojoso

milanese, di interpretare il *genius loci* di una città che aveva pure iniziato un percorso di modernizzazione, anche se presto interrotto dai gravissimi danni arrecati al suo tessuto urbano dalle incursioni aeree che durante la guerra ne deturpano la fisionomia già incerta.

A partire dall'area su cui sono chiamati a costruire per una destinazione mista (negozi, uffici e abitazioni) dalla Società Generale Immobiliare – un intero isolato tra via Pantano e corso di Porta Romana, a pochi metri dal Duomo, completamente distrutto dai bombardamenti – la difficoltà a cui vanno incontro i BBPR con un edificio inevitabilmente destinato a essere un *landmark*, un segnale urbano dalla presenza imponente (alto 106 metri, ancora oggi è visibile, anche a lunga distanza, da molte aree della città) è proprio quella di fare riferimento a un linguaggio storico e monumentale che la stessa modernizzazione aveva trascurato: quello del tessuto urbano milanese, fondamentalmente ancora medievale, fatto di strade strette e scarse piazze, prospettive limitate e stratificazioni successive di stili architettonici, che a loro volta si richiamano al passato, fino a farne un singolare, eclettico *pastiche*. Perfino il toponimo Velasca, da una delle vie che delimitano l'area su cui insiste l'edificio e con cui saranno poi chiamate la Torre e la piazza circostante, ha origini "meticce" nel 1600, dal nome dell'allora governatore spagnolo Juan Fernandez de Velasco: dunque ricordo di un periodo di dominazione straniera particolarmente infelice per Milano. Tre secoli e mezzo dopo, Belgiojoso, Peressutti e Rogers lavorano allora a quella che oggi si direbbe una "contaminazione" tra l'antico – la forma complessiva dell'edificio che richiama quella di una torre medievale – e il moderno – il cemento armato delle strutture: eppure anche queste collaborano a definire l'immagine storicista dell'edificio, con le travi che sporgono diagonalmente a sostenere lo sbalzo della "testa" della torre, in un'apparente simulazione di strutture analoghe che nella Milano antica supportavano appunto lo sporto dei piani superiori degli

edifici. In realtà si tratta di una soluzione formale – attribuita da Ludovico Belgiojoso proprio a Ernesto Rogers³ – per identificare la parte della Torre destinata ad abitazioni e dare a queste una superficie maggiore, senza invadere eccessivamente il tessuto urbano alla base dell'edificio: eppure il risultato presenta un'ambiguità che scontenterà molti dei critici più rigidamente legati ad una concezione "futurista" dell'architettura moderna. Tra questi il più accanito è l'illustre storico inglese Reyner Banham, allora giovane redattore della prestigiosa "Architectural Review" che, non contento di aver già attaccato aspramente Rogers e i BBPR in un famoso articolo dal titolo provocatorio *The Italian Retreat from the Modern Movement*⁴, l'anno dopo è autore di un velenoso reportage su Milano, il grattacielo Pirelli e la Torre Velasca⁵ dove con diverse argomentazioni cerca di demolire, simbolicamente, entrambi. Le accuse peggiori sono però alla Velasca, definita via via "confusa, imbarazzata... un edificio di protesta... un tetto che sembra preso da una grande casa di campagna art nouveau... urbanisticamente un disastro", e così via disprezzando. La "ritirata italiana dal movimento moderno" per Banham, da parte dei BBPR ma anche di altri architetti (Figini e Pollini, Gae Aulenti, il gruppo Gregotti, Meneghetti e Stoppino) genericamente accomunati sotto l'etichetta "neoliberty", consisterebbe proprio nell'aver tentato – a oltre trent'anni dalle teorizzazioni e dalle prime opere dei maestri modernisti, a partire da Le Corbusier – una nuova strada che tenesse in maggior conto le differenze culturali, i diversi contesti, in poche parole quella dimensione "locale" che i modernisti sembrano aver dimenticato, quando non disdegnato.

Rogers risponderà per le rime a Banham, accusandolo a sua volta di essere il "custode dei frigoriferi", ovvero di difendere sterilmente i simboli della rivoluzione tecnologica che nel XX secolo avrebbe contemporaneamente rinnovato i modi di abitare e, conseguentemente, l'architettura moderna – secondo un rigido determinismo da cui deriverebbe la



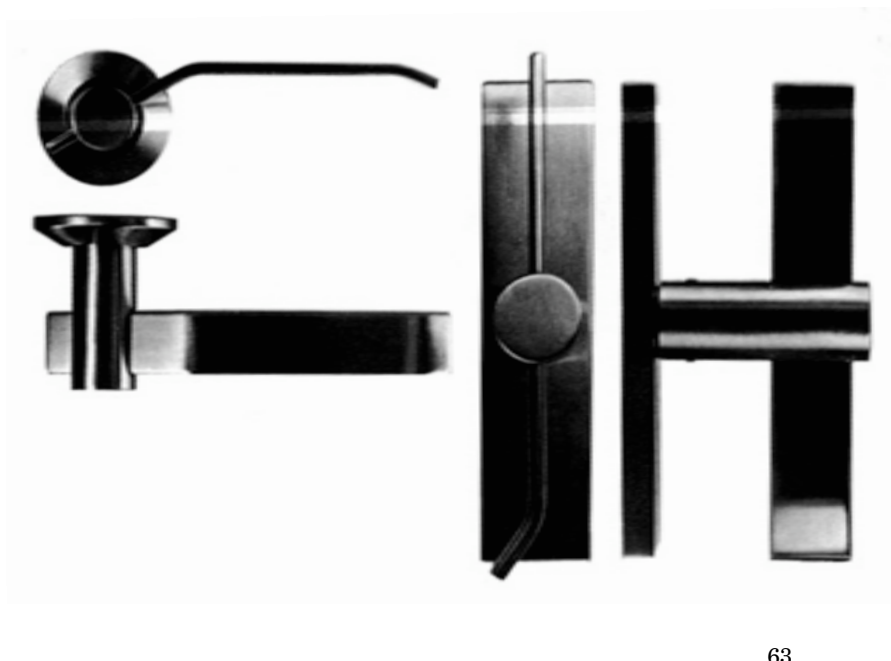
BBPR, maniglia *Velasca*: le forme
"futuriste" ricordano le sculture
di Umberto Boccioni.
*BBPR, Velasca handle: the "Futurist"
shapes are reminiscent of the
sculptures of Umberto Boccioni.*
Foto/Photo Santi Caleca

BBPR, maniglia *Emma* (1967, produzione Olivari). Con *Emma* i BBPR introducono la novità del profilato in acciaio piatto, fino ad allora mai utilizzato da Olivari. *BBPR, Emma handle (1967, manufactured by Olivari). With Emma BBPR introduced the innovation of flat structural steel, never used until then by Olivari.* Archivio Olivari

vocazione di Banham a “elagire assoluizioni e scomuniche, che possono solo mummificare la realtà”⁶. Tanta *vis polemica*, in positivo, è sicuramente caratteristica di un’epoca di grande vivacità intellettuale della discussione critica sull’architettura, oggi spenta: ma altrettanto, in negativo, vista retrospettivamente la situazione dei progettisti all’epoca ancora giovani non doveva essere facile, nel confronto con il peso di un’ortodossia modernista così aggressiva. In questa luce non devono sembrare quindi retoriche o esagerate le parole di Guido Canella, uno degli architetti che promuoveranno e lavoreranno dentro la tendenza da Banham sarcasticamente definita neoliberty: “Grande, portentoso e un po’ distaccato, ci sta ancora di fronte il mondo ideale del Movimento Moderno. Unico, come un dio, inalienabile e spietato. Tanto che se esiste ancora una condotta di vita (si badi, non un metodo) per la giovane architettura, come una possibile morale sopravvivenza, questa fa ancora largamente i conti con quel metodo”⁷.

A dimostrare che la critica di Banham, per molti altri versi un grande indagatore e scopritore di tendenze innovative nell’architettura di fine Novecento, nel caso di

BBPR è superficiale e con qualche sospetto di pregiudizio, stanno anche piccoli indizi, come la maniglia che i BBPR disegnano proprio per la Torre Velasca: un’autentica sorpresa, un virtuosismo tecnico e formale reso possibile dall’esperienza Olivari, con una forma decisamente plastica, che diventa una vera “protesi” tra uomo e architettura, sintetica ed erotica al tempo stesso, “futurista” più per quanto può evocare le forme di una scultura di Boccioni, invece delle rigide stereometrie di Le Corbusier o di Gropius. Se si guarda alla produzione complessiva di design dello studio, la forma apparentemente “barocca” della maniglia non desta più di tanto scalpore: come i più originali e indipendenti autori del modernismo, i BBPR non fanno in fondo altro che applicare principi autenticamente funzionali, impiegando diverse forme per diversi usi, senza eccessive preoccupazioni stilistiche. E infatti, ancora per Olivari, creeranno più tardi la maniglia *Emma* (1967-1972), ben più geometrica, anzi più simile a un montaggio costruttivista. La novità tecnica fondamentale è l’uso di un profilato in acciaio piatto, fino ad allora mai utilizzato da Olivari, ma che nella matita dei BBPR si trasforma in una linea ergonomica,





Marcello Nizzoli, leva per carrello di macchina da scrivere (1950-1952).
 Marcello Nizzoli, lever for typewriter carriage (1950-1952).
 Archivio Olivari

Marcello Nizzoli, modello di studio al vero per la maniglia SNAM (1954).
 Marcello Nizzoli, real study model for the SNAM handle (1954).
 Archivio Olivari

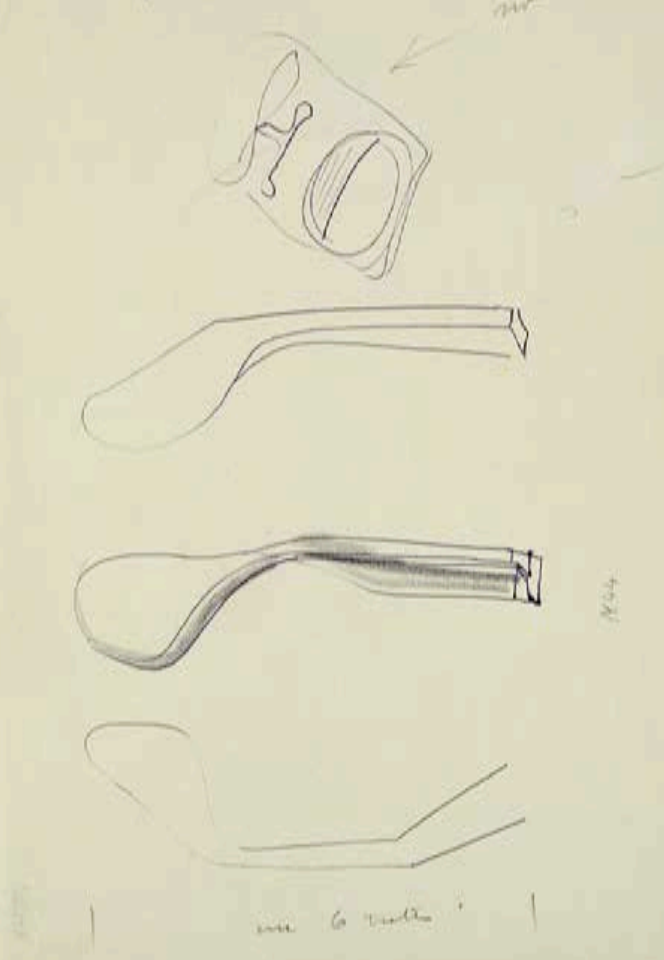


ergonomic lines in another curious geometric mediation between Ponti's theories and the more organic idea of a handle. Although less convincing in form than the *Emma*, the design is still of some interest even today, and was in fact revived by Olivari in a research version in 2010, with a few small adjustments in form.

Success of the Organic Line: Nizzoli and Albini

The "organic" current initiated by Mangiarotti and developed by BBPR was to give rise to many other Olivari products between the 1950s and 1960s: among the most interesting, Marcello Nizzoli's *SNAM* (1956) and Albini/Helg's *Agata* (1965). The former was a consistent evolution of the work already done by Nizzoli on many products: especially the Olivetti typewriters — in particular those of his more "sculptural" phase (*Lexikon 80*, *Divisumma 24*), but also the later models (*Diaspron*, 1959) — in which he showed an ability to coordinate perfectly the fluid levers of the carriage and the angular forms of the chassis. In this way Nizzoli revolutionized the formal language of typewriters: pressure die-casting in aluminium made it possible to give typewriters and calculators a sort of continuous line, which brought the organic style in Italian design and his work as a designer to maturity. Even though he had already begun to work in the twenties as an artist and as a designer before the profession had been conceived, with abundant evidence of his great talent — abstract painting, advertising, exhibition designs for the Milan Triennale (with Edoardo Persico), the two historic Parker shops — it was with Olivetti that he made a decisive contribution to the development of industrial design, including on the theoretical plane. In his articles for the magazine *Stile Industria* — founded and edited by Alberto Rosselli and published by Giovanni Mazzocchi's Editoriale Domus — Nizzoli spoke precisely of the designer as a collaborator who in the factory, even when called on to give form to a product whose technical problems had already

been resolved, ought to be able to discuss with the technicians themselves ways in which the object could be modified so as to improve its form and use: a very advanced idea of the designer not as a "stylist", but as an authentic industrial designer. This idea and this capacity so characteristic of his work were what inspired him in all his projects, even the most important as an architect: thus when he was commissioned in 1956 by Enrico Mattei, a figure symbolic of the new Italian capitalism, to design the office block for SNAM (now ENI) at San Donato Milanese, he conceived the building as a large tower/machine, which spoke at once the purest language of modern architecture and that of industrial design, with new materials and technologies of construction. Glass, aluminium, raw concrete and abstract mural decorations were combined with the refined use of wooden facings on the inside. Out of this came the first nucleus of a historic and important architectural complex that would be added to over the years, culminating in the Fifth Office Block designed by Roberto Gabetti and Aimaro Isola and completed in November 1991. In the Nizzoli archives there are numerous actual-size models representing the process that led up to the definitive SNAM handle, which was manufactured at the time by Olivari and remained in production until the nineties: this was undoubtedly influenced by the lesson given and taken by Nizzoli in his close collaboration with Olivetti, working on office equipment that might look prehistoric today, but where the important "interface" was still a lever that was operated directly by the hand. The circle linking hand, handle and handling, highly symbolic of the complexity characteristic of Italian design in its early days is almost closed by the great model maker Giovanni Sacchi's illuminating account of his first meeting with Marcello Nizzoli, on which in many ways his future destiny as a wizard of three-dimensional rendering before its time would depend: in part owing to his past as an artist, in part out of a faith in the skills of the craftsman that never deserted him,



Marcello Nizzoli, studio di leva per carrello di macchina da scrivere (1950-1952).

Marcello Nizzoli, study of lever for typewriter carriage (1950–1952).
Archivio Olivari

un'altra curiosa mediazione geometrica tra la teoria di Ponti e l'idea più organica di maniglia. Anche se formalmente meno risolto che nel caso della *Emma*, il disegno mantiene però un suo interesse ancora oggi, tanto da essere ripreso da Olivari in un'edizione di ricerca nel 2010, con qualche leggero aggiustamento formale.

Successo della linea organica: Nizzoli e Albini

Nel filone “organico” iniziato da Mangiarotti e sviluppato dai BBPR nascono molti altri prodotti Olivari a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta: tra i più interessanti, la *SNAM* di Marcello Nizzoli (1956) e l'*Agata* di Franco Albini e Franca Helg (1965). Nel primo caso si tratta di una coerente evoluzione del lavoro già impostato da Nizzoli in molti prodotti: soprattutto le macchine 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. Nizzoli rivoluziona così il linguaggio formale delle macchine: grazie allo stampaggio in pressofusione d'alluminio è possibile ottenere per macchine da scrivere e calcolatrici un genere di linea continua, che porta a maturità lo stile organico nel design italiano e il suo lavoro di progettista. Anche se ha iniziato a lavorare già negli anni venti come artista e designer *ante litteram*, con abbondanti testimonianze del suo grande talento – pittura astratta, pubblicità, allestimenti per la Triennale di Milano (con Edoardo Persico), i due storici negozi Parker – è con Olivetti che egli dà allo sviluppo del disegno industriale un contributo decisivo, anche sul piano teorico. Nei suoi articoli per la rivista “Stile Industria” – fondata e diretta da Alberto Rosselli, pubblicata dall'Editoriale Domus di Giovanni Mazzocchi – Nizzoli parla precisamente del designer come di un collaboratore che in fabbrica, anche se chiamato a dare forma a un prodotto già risolto sul piano tecnico generale, deve poter discutere con i tecnici stessi le modalità con cui

modificare l'oggetto per migliorarne la forma e l'uso: quindi un'idea molto avanzata del designer non come “estetista”, ma come autentico progettista industriale. Questa idea e questa capacità tanto caratteristica del suo lavoro gli è d'ispirazione in tutte le sue opere, anche le più importanti come architetto: così, quando nel 1956 gli viene commissionato da Enrico Mattei, figura mitica del nuovo capitalismo italiano, il progetto per il palazzo uffici SNAM (ora ENI) a San Donato Milanese, egli concepisce l'edificio come una grande torre/macchina, che parla insieme il più puro linguaggio dell'architettura moderna e quello del design, con nuovi materiali e tecnologie di costruzione. Cristallo, alluminio, cemento lasciato a vista, decorazioni murali astratte si combinano all'uso raffinato di rivestimenti in legno degli interni. Nasce così il primo nucleo di uno storico, importante complesso architettonico, che si evolverà negli anni fino al Quinto Palazzo Uffici disegnato da Roberto Gabetti e Aimaro Isola e completato nel novembre 1991. Nell'archivio Nizzoli si ritrovano numerosi modelli al vero da cui nasce la definitiva maniglia *SNAM*, all'epoca realizzata da Olivari e rimasta in produzione fino agli anni Novanta: sicuramente questa partecipa della lezione data e appresa da Nizzoli nella sua intensa collaborazione con Olivetti, per delle macchine da ufficio che potranno sembrare oggi preistoriche, ma dove “interfaccia” importante è ancora una leva che si rapporta direttamente alla mano. Quasi a chiudere il circo dell'intreccio mano/maniglia/manualità, altamente simbolico della complessità caratteristica del design italiano delle origini, sta l'illuminante racconto che il grande modellista Giovanni Sacchi fa del suo primo incontro con Marcello Nizzoli, da cui per molti aspetti dipenderà il suo futuro destino di mago del rendering tridimensionale *ante litteram*: un po' per il suo passato di artista, un po' per una fiducia in fondo mai persa nei confronti della sapienza artigiana, Il maestro si reca da Sacchi, nella sua bottega milanese, per fargli realizzare proprio un modello di maniglia (anche se non quella per



Marcello Nizzoli, modello di studio al vero per la maniglia SNAM (1954).
Marcello Nizzoli, real study model for the SNAM handle (1954).
 Archivio Olivari

Nizzoli had gone to Sacchi, in his workshop in Milan, to get him to make the model of a handle (although not the one for Olivari). He saw no other way of obtaining the perfection of form and function to which he had always aspired in his pioneering work. And so great was his demiurgic power in getting the best result out of Sacchi's work that the latter became convinced that his real future lay not in the art of joinery, however high the level to which it was taken, but in being able to give — better than anyone else — the first semblance of life, in the form of an incredibly accurate model, to so many of the products with which Italian design was to make history.⁸

More convoluted but no less interesting was the route that led Franco Albini to design a product for Olivari along similar organic lines. Even before the war Albini had established himself as a leading exponent of the Rationalist movement: as early as the 6th Milan Triennale in 1936 — at the age of just thirty-one — he succeeded in displaying in the furnishings of his “Room for a Man” his ability to obtain interesting formal results with minimal means and materials, paving the way for what would be the inventive and at the same time refined line of the design of Italian furniture: a line that in his case found more complete expression in his own home in Milan, especially in the bookcase (1939–49), a tensile structure made of wood with steel wires used as stays, brass hooks and glass shelves: all rigorously designed down to the smallest detail. Yet it was often this extreme rigor of design that led Albini to come up with architectural solutions poised between a desire for expression and an excessive, almost Calvinistic self-control that he would only be able to shake off in exceptional circumstances. Thus his design for the Milan Subway, on which he began work in 1962 with Franca Helg (Albini's partner since 1952) and Bob Noorda for the graphics, looks very dated today, with its approach somewhere between the pedagogic and the paternalistic. It was a design made to measure for a city and a country where immigration was a

major problem, where it was necessary to take into account the need for mobility of a population in exponential growth, made up of thousands of people with minimal or no education: thus the structure of the routes, the finishes, the small number of forms and the single colour (red) that emerge from a generally gloomy and very “subterranean” tone, are strictly functionalist in character, having a mainly informative value as a system of signs and not conceding anything to that aesthetic quality of public spaces that has made the tradition of classical Italian architecture so great. In the end the Milan Subway remains a great missed opportunity to reassert even in infrastructure — of which it is nevertheless still an example of high quality of design — the need to give to the daily experience of its users at least a hint of entertainment value. Leading the writer Enrico Filippini to declare, in a piece that came out in *Domus* magazine at the time of the subway's opening: “Such a notion of public service reduces the space for expression to a minimum; the reduction to organization entails the renunciation of an effective plastic and spatial formation In a city so lacking in sunshine, why not make a station all in gold? In a city so far from the sea, why not aquarium walls? In a city with so few trees, why not a forest station, why not wild animals?”.⁹

Filippini made this judgement from a radical viewpoint, as an intellectual of the opposition, an avant-garde writer and a member of the Gruppo '63 that since the first half of the sixties had been carrying out research into new languages of expression in literature and the arts. But it cannot be denied that Albini's design for the subway would have benefited from a greater freedom of expression, making it a more interesting reflection of a city and a nation still in a state of great cultural effervescence, instead of a merely utilitarian space. However, there is another key to the interpretation of this contradiction between Albini's approach to the larger structures of architecture and to the more intimate and private ones of interior design, furniture



Marcello Nizzoli, maniglia SNAM (1956, produzione Olivari). Concepita per il palazzo uffici SNAM (ora ENI) a San Donato Milanese, la maniglia si accorda al linguaggio dell'architettura moderna che la ospita.

Foto/Photo Santi Caleca

Marcello Nizzoli, SNAM handle (1956, manufactured by Olivari). Conceived for the SNAM (now ENI) office building in San Donato Milanese, the handle fits the language of the modern architecture that hosts it.

and the object in general. In fact while his buildings appear at times enigmatic, almost literally withdrawn (even though not lacking in architectural inventiveness, as the La Rinascente department store in Rome, 1957–61, shows), on the more limited scale of the product, whether mass-produced or manufactured in small runs, Albini was able to create forms consistent with his great feeling and taste for materials and for the physicality of objects of everyday use. Well-known examples of this sensibility are his many pieces of furniture (the *Fiorenza* armchair for Arflex, the desk for Knoll, the *Luisa* chair for Poggi), but the two handles, *Agata* (1965) and *Ambra* (1973), produced by Olivari, also represent one of those significant exceptions in which Albini managed to break out of the self-imposed constraints of an all too restrictive conception of design and come up with a freer expression. Thus in the *Agata* handle the design is already focused on a lightening of the material and the development of a flowing line that fits into the hand: the outcome is an object as light as it is decidedly lined up on the side of organic design, a tendency that was very remote from the tectonic stereometry of Albini the architect. The *Ambra* model, dating from a few years later, is based on considerations similar to those of the *Agata*, but its design compresses the metal into a more contained solid, although still fluid in its lines: in this way Albini created one of his most unusual objects, a concentrate of material that reflected the “hard” character of its designer but that also lent itself to becoming the archetype of a new kind of form, resembling a mineral or a bone polished by time, and one that has in fact been imitated in more than one production and by more than one designer.

From the Elite to the Masses: New Alternatives for Design

Between the 1960s and 1970s two generations of Italian designers, although not very distant from one another in age, found themselves embroiled in a heated confrontation

in the field of object design: on the one hand there were established figures like BBPR and Albini, on the other the younger Aulenti, Gregotti and Riva, who in 1965 had the opportunity to come together for an unusual exhibition in Milan, *Nuovi disegni per il mobile italiano*. Regarded by some historians¹⁰ as a turning-point at which Italian architects laid claim to a new identity for furnishing, liberated from the constraints of modernism, and seen by others (including Gregotti himself) as the expression of a position that was too weak, short-lived and merely of local interest, the exhibition has in any case gone down in history as the highest expression of the so-called Neo-Liberty tendency, a name that it acquired from Banham’s aforementioned harsh criticism of Italian architecture. Curiously, what for some (Ernesto Rogers, for example) had been an affront that required rebuttal, for others was a liberating point of departure for a more uninhibited approach to design. So it is interesting that the Neo-Liberty group included a very unusual studio, commencing with the elegant acronym with which it has always presented itself: GPA Monti, i.e. Gianemilio, Piero and Anna Monti who used this abbreviation to underline the perfect integration of the three individuals in the collective work of the studio. The furniture that they proposed and made for the exhibition in Milan certainly stood out for its elegance, in comparison with the ungainliness of many other pieces (including those of the great Aldo Rossi, who was to do much better in later years with the objects and furniture he produced with Molteni and Alessi). In addition, several of the objects designed by GPA Monti, such as the lamps in brass and Vedril (one of the first synthetic resins produced by Montecatini), already reflected a strong interest in experimentation with new materials. In fact while the buildings designed by the Montis seem to fit into the current of a modern tradition, even if a revised and corrected one, their objects appeared truly original, unpredictable and a bit out of place in an exhibition that at bottom harked back to

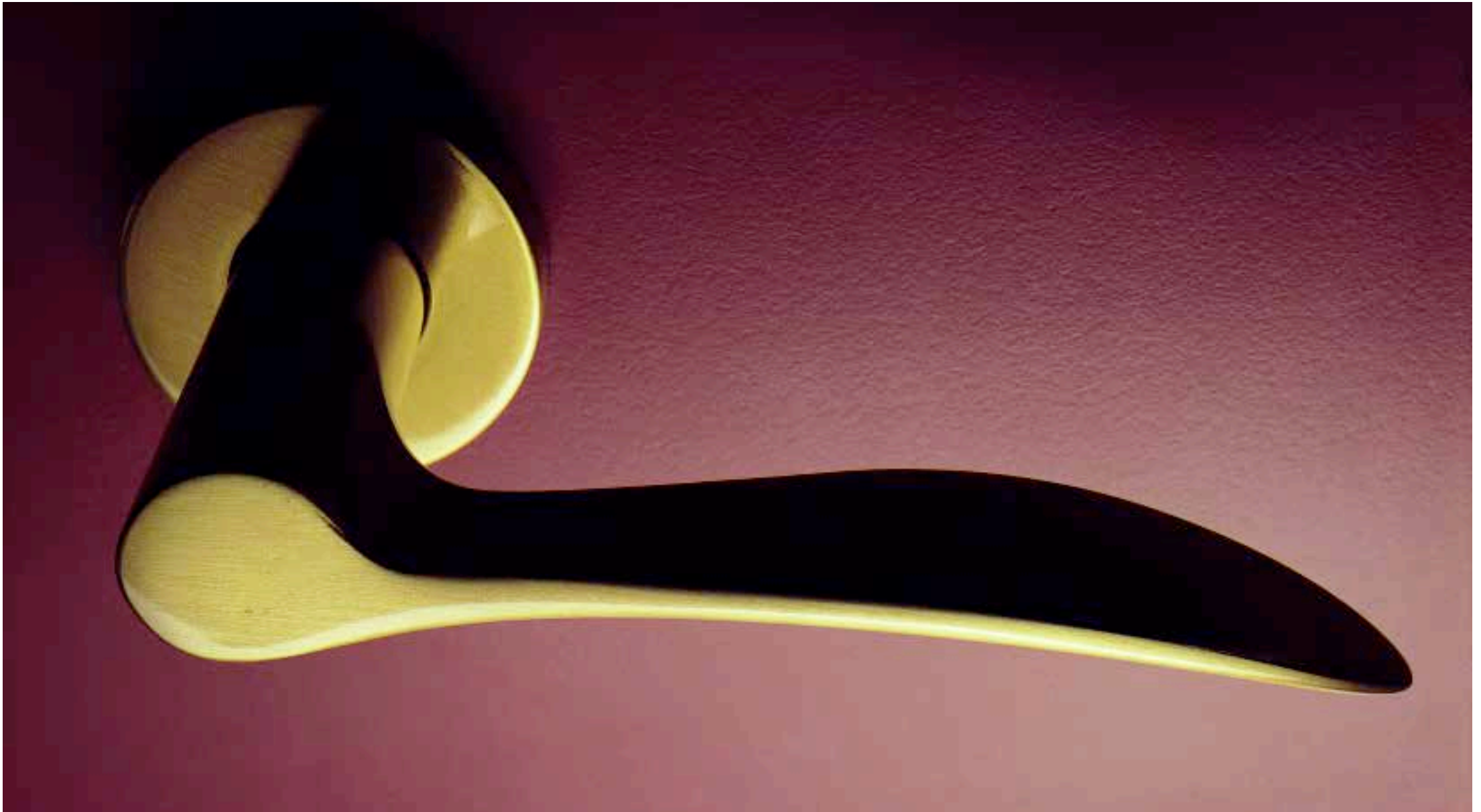
Olivari). Non vede altra possibilità per raggiungere la perfezione del risultato formale e funzionale a cui ha sempre aspirato nel suo lavoro pionieristico e tale sarà la sua abilità demiurgica nel saper trarre dal lavoro di Sacchi il migliore risultato, da fargli maturare la convinzione che il suo vero futuro non sarà nell'arte della falegnameria, per quanto portata ai massimi livelli, ma nel riuscire a dare – meglio di tutti – la prima vita, sotto forma di modello di incredibile verosimiglianza, a tantissimi dei prodotti che faranno la storia stessa del design italiano⁸.

Più sofferto ma non meno interessante il percorso che conduce Franco Albini al disegno di un prodotto per Olivari nel filone della linea organica. Ancora prima della guerra Albini si è affermato come esponente di punta nell'ambito del movimento razionalista: già alla IV Triennale di Milano del 1936 – a soli trentun anni – riesce a far risaltare

nell'arredo della sua “Stanza per uomo” la capacità di ottenere con mezzi e materiali minimi interessanti risultati formali, aprendo la strada a quella che sarà la linea inventiva e insieme più raffinata del design del mobile italiano: una linea che nel suo caso 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. È proprio però questo estremo rigore progettuale a portare Albini verso soluzioni architettoniche spesso in bilico tra desiderio d'espressione e un autocontrollo perfino eccessivo, quasi calvinista, che riuscirà a riscattare solo in occasioni eccezionali. Così il suo progetto per la Metropolitana Milanese, iniziato nel 1962 insieme a Franca Helg (con cui dal 1952 Albini firma tutte le sue opere) e Bob

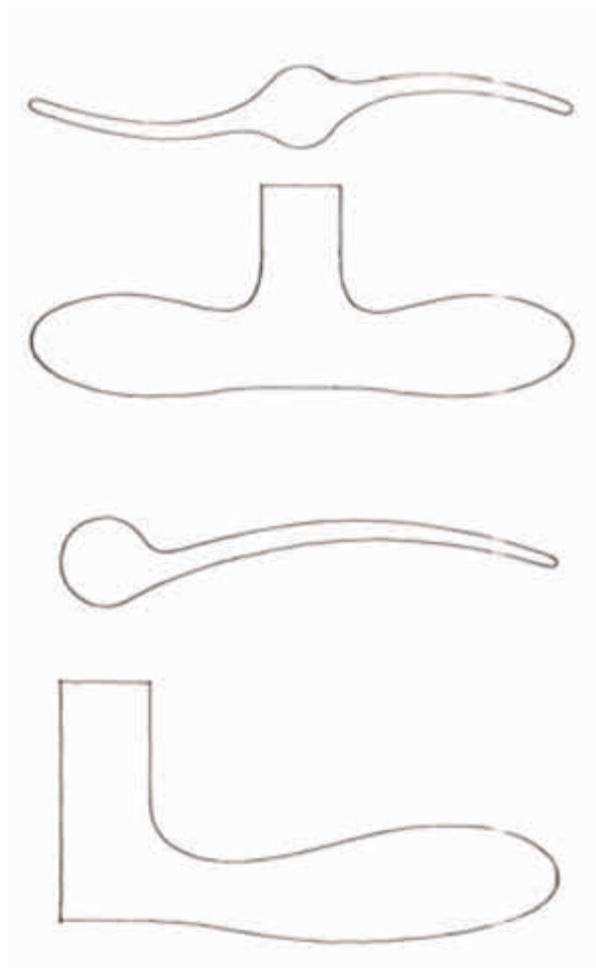
Franco Albini, Franca Helg,
Antonio Piva, con Bob Noorda
(grafica), Metropolitana Milanese
(1963). *Franco Albini, Franca Helg,
Antonio Piva, with Bob Noorda
(graphics), Milan underground (1963).*
Archivio fotografico ATM





Franco Albini e Franca Helg, maniglia
Agata (1965, produzione Olivari).
La forma dell'impugnatura è tanto
organica quanto calibrata all'uso
della mano.
Foto/Photo Santi Caleca
Archivio Olivari

*Franco Albini and Franca Helg, Agata
handle (1965, manufactured by Olivari).*
*The shape of the grip is both organic
and calibrated for use by the hand.*



Disegni tecnici per la maniglia *Agata* (1965).
Technical drawings for the Agata handle (1965).
 Archivio Olivari

Franco Albini e Franca Helg, maniglia *Ambra* (1973, produzione Olivari).
Franco Albini and Franca Helg, Ambra handle (1973, manufactured by Olivari).
 Archivio Olivari

Noorda per la grafica, risulta oggi fortemente datato alla sua origine da un atteggiamento tra il pedagogico e il paternalista. È un progetto tagliato su misura per una Milano e un'Italia dove l'immigrazione è un problema macroscopico, dove è necessario tenere conto della necessità di movimento di una popolazione in crescita esponenziale, fatta di migliaia di persone di minima o nulla scolarizzazione: così la struttura dei percorsi, le finiture, le poche forme e l'unico colore (il rosso), che emergono da un tono generale ombroso e molto "sotterraneo", sono di stretta impostazione funzionalista, hanno più che altro un valore di segnaletica e non concedono nulla a quella qualità estetica degli spazi pubblici che pure ha fatto grande la tradizione dell'architettura classica italiana. Alla fine la Metropolitana Milanese rimane una grande occasione perduta per riaffermare anche nelle infrastrutture – di cui pure rimane un esempio di alta qualità progettuale – la necessità di dare all'esperienza quotidiana degli utilizzatori un valore, anche se in piccola parte, di intrattenimento. Tanto da far affermare allo scrittore Enrico Filippini, in un pezzo uscito

sulla rivista "Domus" all'apertura della Metropolitana: "Una simile nozione del servizio pubblico riduce al minimo lo spazio espressivo; la riduzione all'organizzazione comporta la rinuncia a un'effettiva formazione plastica e spaziale [...] In una città così priva di sole, perché non fare una stazione tutta d'oro? In una città così remota dal mare, perché non pareti acquario? In una città così priva di alberi, perché non una stazione foresta, perché non le belve?"⁹.

Filippini pronuncia questo giudizio in modo radicale, da intellettuale d'opposizione, scrittore d'avanguardia, componente del Gruppo '63, che dalla prima metà degli anni sessanta opera nella ricerca di nuovi linguaggi espressivi in letteratura e nelle arti: ma non si può negare che una maggiore libertà di espressione avrebbe sicuramente giovato al progetto di Albini per la Metropolitana, facendone una testimonianza più interessante di una città e di una nazione ancora in grande effervescenza culturale, invece di un semplice spazio di servizio. C'è però un'altra chiave di lettura di questa contraddizione di Albini nel configurare diversamente le strutture maggiori dell'architettura e quelle



other objects and forms of the past. It was certainly a quite different thing to imagine a form for a light source to be moulded in a single piece (using a mould that had to be just right) than to experiment freely with the construction of a piece of furniture in solid wood, especially if it was going to be made by a skilled craftsman who could always remedy any error or inaccuracy in the form “on the spot”.

The Montis on the other hand immediately demonstrated a great capacity for control of the forms used for moulding, and from then on would continue to work on the design of objects alongside that of buildings: an activity that they saw as one of actual invention and not just variation of forms.

So that a few years later, in 1970, when plastics were about to reach the peak of their boom in furnishing and Ernesto Olivari had also decided to jump on this bandwagon,

he turned to them for the design of the company’s first handle made entirely of plastic. The Montis started out from a sort of “degree zero” of form, where the development of the design was wholly determined by the characteristics of the material, commencing with its low cost. Like all synthetic resins, Bayer’s Durethan (a polyamide thermoplastic) was sold at a price highly competitive with metallic materials. So the simplest possible conformation was chosen, an injection-moulded cylindrical element, hollow on the inside to permit a more rapid cooling of the material and, consequently, a greater speed of moulding: the open cylinder was then closed with a hemispherical cap, the same shape as the other end of the moulded cylinder. The form obtained in this way proved easily and immediately acceptable: it was certainly a product for mass consumption but at the same time it conveyed a sensation of solidity, unusual for an object made of plastic. Thanks to its moderate cost, it was suited for use in the most diverse situations, from furnishings for the community to domestic interiors of more explicit Pop inspiration. Even the name, *Boma* or “Boom”, derived from the terminology of sailing, where it is used for the beam that supports the base of the mainsail, was associated with an idea of sport, and thus of lightness and agility, which contributed to its extraordinary commercial success, without precedent in Olivari’s production. Manufactured in millions, and still in the company’s catalogue today, the *Boma* became in practice for plastic what the *Bica* has represented for aluminium: an authentic, irreplaceable archetype with which all subsequent designs on the same theme would have to reckon.

For their part, GPA Monti would focus more and more on the complex work of construction, consistent with the poetics of an *ad hoc* architecture, which changed to suit the context on each occasion: their incursions into industrial design would become increasingly rare and the results would never match the popularity of the *Boma* handle. In a certain sense, the extraordinary success of their design for



Franco Albini e Franca Helg,
poltrona *Fiorenza* (1955, produzione
Arflex).
Franco Albini and Franca Helg,
Fiorenza armchair (1955,
manufactured by Arflex).
Archivio Arflex



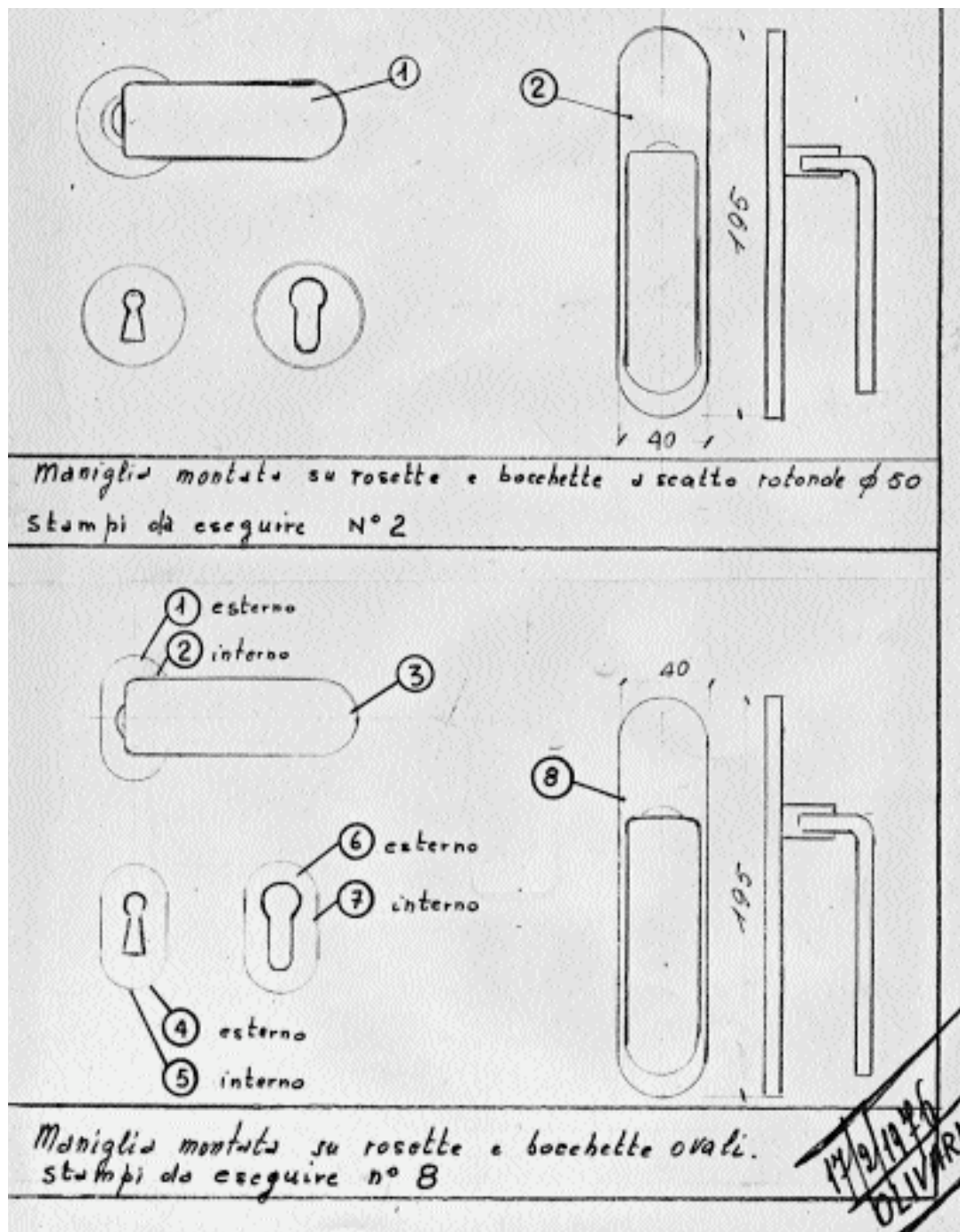
I / The Monti GPA: Gianemilio Monti, Pietro Monti, Anna Bertarini Monti. Archivio Studio Monti

più intime e riservate dell'arredamento, del mobile e dell'oggetto in genere. Tanto infatti risultano a volte enigmatici, quasi letteralmente chiusi i suoi edifici (anche se non privi di invenzioni architettoniche, come quello per i magazzini La Rinascente a Roma, del 1957-1961), tanto alla scala più limitata del prodotto, industriale o di piccola serie, Albini riesce a dare corpo a forme coerenti con la sua grande sensibilità e gusto per i materiali e la fisicità degli oggetti d'uso. Esempi molto noti di questa sensibilità sono i suoi tanti mobili (poltrona *Fiorenza* per Arflex, scrivania per Knoll, poltroncina *Luisa* per Poggi): ma anche il caso delle due maniglie *Agata* (1965) e *Ambra* (1973) prodotte da Olivari rappresenta una di quelle significative eccezioni in cui Albini riesce a svincolarsi dalle autoimposizioni di una coscienza progettuale fin troppo restrittiva, per dare voce a un'espressione più libera. Così, già nella maniglia *Agata* il disegno si concentra sull'alleggerimento del materiale e lo sviluppo di una linea fluente e funzionale alla presa della mano: ne risulta un oggetto tanto leggero quanto decisamente schierato dalla parte del design organico, una tendenza che è quanto di più lontano dalle stereometrie tettoniche di Albini architetto. Il modello *Ambra*, a qualche anno di distanza, parte da considerazioni simili a quelle per l'*Agata*, ma con il disegno compatta il metallo in un solido più contenuto, seppure fluente nella linea: Albini ottiene così uno dei suoi oggetti più singolari, un concentrato di materia che rispecchia il carattere "duro" del suo progettista ma che si presta anche a diventare archetipo di un nuovo genere di forma, come quella di un minerale o di un osso levigato dal tempo, tanto da essere successivamente imitato in più di una produzione e da più di un designer.

Dalle élite alle masse: nuove alternative per il design

Anche se non lontanissime tra loro anagraficamente, tra gli anni sessanta e settanta due generazioni di progettisti italiani si trovano a confrontarsi animatamente nel campo del disegno dell'oggetto: da una parte maestri come BBPR e

Albini, dall'altra i più giovani Aulenti, Gregotti, Riva, che nel 1965 hanno occasione di riunirsi per una singolare esposizione a Milano, "Nuovi disegni per il mobile italiano". Considerata da alcuni storici¹⁰ un punto di svolta con cui gli architetti italiani rivendicano una nuova identità per l'arredamento liberato dai vincoli del modernismo, da altri (incluso lo stesso Gregotti) vista come espressione di una posizione troppo debole, passeggera e di semplice interesse locale, la mostra comunque è passata alla storia come massima espressione della cosiddetta tendenza neoliberty, proprio a partire dalla già citata, dura critica dello storico Banham all'architettura italiana. Curiosamente, ciò che per alcuni è stato un affronto da cui difendersi (Ernesto Rogers, ad esempio) per altri è stato invece il liberatorio spunto di partenza per una più disinvolta azione progettuale. Così risulta interessante che del gruppo neoliberty faccia parte anche uno studio molto particolare, a partire dall'elegante acronimo con cui si è sempre presentato: GPA Monti, ovvero Gianemilio, Piero e Anna Monti, che con questa sigla hanno voluto significare la perfetta integrazione dei tre individui nel lavoro collettivo dello studio. I mobili che propongono e realizzano per l'esposizione milanese sicuramente si distinguono per la loro eleganza, rispetto alla goffaggine di molti altri (inclusi i pezzi del grande Aldo Rossi, che prove molto migliori saprà dare più avanti negli anni con oggetti e mobili prodotti con Molteni e Alessi): in più alcuni degli oggetti di GPA Monti, come le lampade in ottone e *vedril* (una delle prime resine sintetiche Montecatini), dimostrano già un forte interesse per la sperimentazione sui nuovi materiali. Tanto infatti l'opera costruita dei Monti sembra porsi nel filone di una tradizione moderna, per quanto riveduta e corretta, tanto i loro oggetti risultano davvero originali, imprevedibili e un po' fuori posto in un'esposizione che in fondo si rifà ad altri oggetti e forme del passato. È sicuramente molto diverso immaginare una forma per un corpo illuminante da stampare in un solo pezzo (con uno stampo che non può essere sbagliato) che non esercitarsi



Monti GPA, disegni tecnici e campioni di colori per la maniglia *Lario* in Durethan Bayer (1972-1976).
Monti GPA, technical drawings and colour samples for the Lario handle made of Durethan Bayer (1972-1976).
Archivio Studio Monti

Monti GPA, condominio in viale Papiniano, Milano (1955).
Monti GPA, condominium in Viale Papiniano, Milan (1955).
Archivio Studio Monti



liberamente nella costruzione di un mobile in legno massello, specialmente se eseguito da un abile artigiano che può sempre rimediare “sul posto” a qualche errore o imprecisione nella forma.

I Monti dimostrano invece da subito una buona capacità di controllo delle forme per lo stampaggio e da allora continueranno ad affiancare alle costruzioni l'attività di design, visto come effettiva invenzione e non come semplice variazione formalistica sugli oggetti. Così che qualche anno dopo, nel 1970, quando le materie plastiche stanno per toccare il punto massimo del loro *boom* nell'arredamento e anche Ernesto Olivari decide di sfruttare quest'onda, si

rivolge proprio a loro per la progettazione della prima maniglia interamente in plastica della sua produzione. I Monti partono da una sorta di “grado zero” della forma, dove lo sviluppo del disegno è interamente dettato dalle caratteristiche del materiale, a cominciare dall'economicità. Come tutte le resine sintetiche, il Durethan Bayer (termoplastica a base di poliammide) ha prezzi fortemente competitivi rispetto ai materiali metallici. Viene quindi scelta la conformazione più semplice possibile, un elemento cilindrico, stampato a iniezione, svuotato all'interno per permettere un più rapido raffreddamento del materiale e, di conseguenza, una maggiore velocità di stampaggio: il cilindro



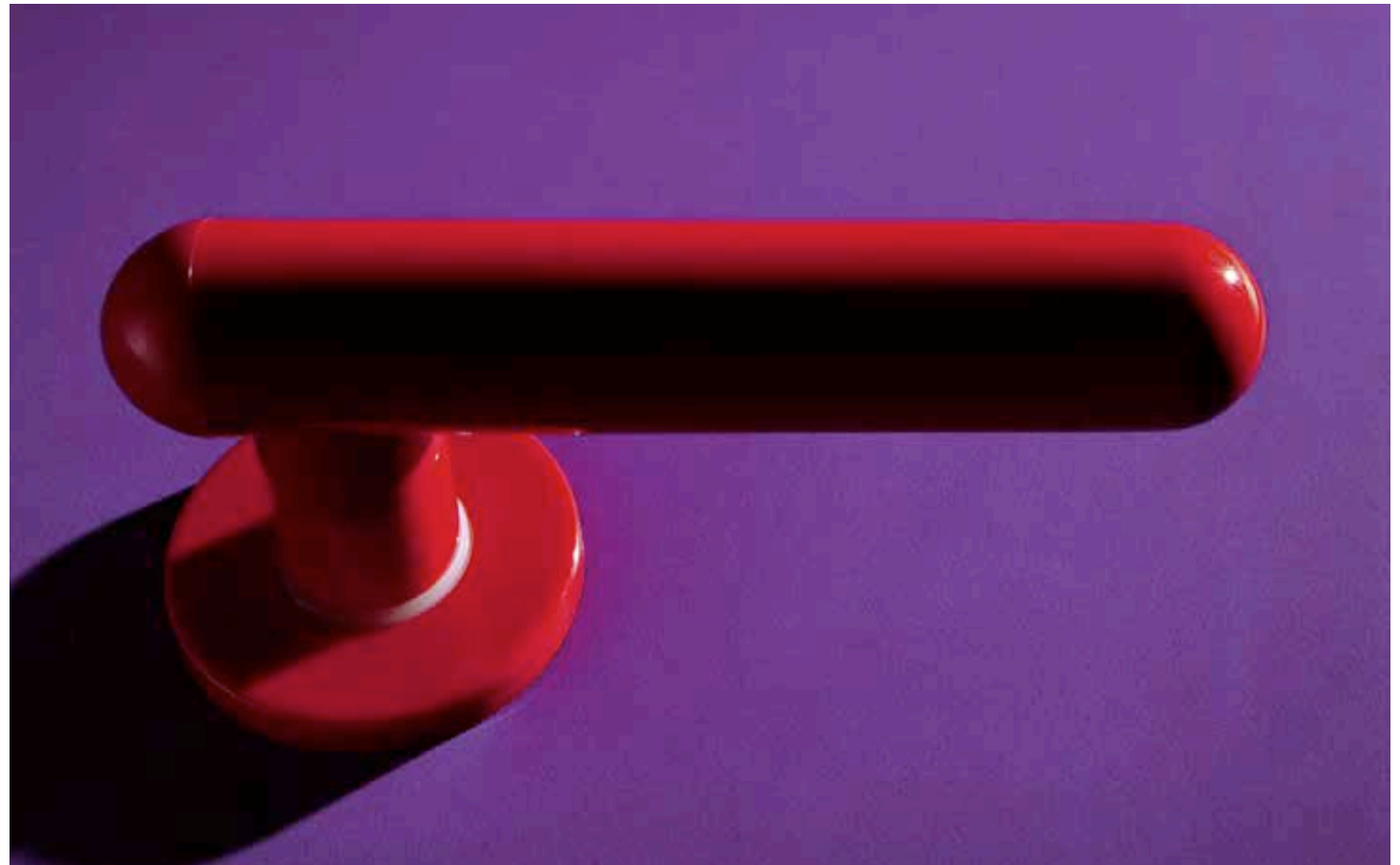
Monti GPA, elemento appendiabiti
in compensato multistrato curvato
(1955, produzione De Padova).
*Monti GPA, clothes-hook element
made of curved plywood (1955,
manufactured by De Padova).*
Archivio Studio Monti

Monti GPA, maniglia in resina Boma
(1970-1971, produzione Olivari).
*Monti GPA, Boma resin handle
(1970-1971, manufactured by Olivari).*
Foto/Photo Santi Caleca
Archivio Olivari

Olivari was a “coincidence”: not in the sense of a fortuitous event, as it was certainly the fruit of considerable skill and experience, but in that of a conjunction between the marked interest of the designers in mass production, a moment of great growth for the company and a new acceptance of more than modern materials and forms by ordinary people. Paradoxically, it could be said that their design was at bottom still functionalist and remains an isolated episode in the wider Italian industrial production along Pop lines: ideally this would be better represented in the history of design by a body of work that has no equal, either in Italy or in the rest of the world, that of Joe Colombo, an exceptional human and creative phenomenon of which Ernesto Olivari

would be quick to grasp the significance.

Born in 1930, the son of a small manufacturer, Joe Colombo received an artistic training (his brother Gianni was an important exponent of the abstract-kinetic tendency) and worked for a short period as an architect. From 1960 onwards, however, he devoted himself exclusively to design, understood as the application of a single methodology to different sectors of industry. Interior decoration, furniture, lamps, cameras, air-conditioners and “living units” were revisited by him in a highly technological key, drawing on an extremely lively intellectual curiosity that led him develop a vast and deep knowledge of new materials and manufacturing processes. Plastic materials like polyester





Monti GPA, lampada da parete
in metacrilato (1959, produzione
Kartell).

*Monti GPA, methacrylate wall lamp
(1959, manufactured by Kartell).*
Archivio Studio Monti

Monti GPA, maniglia *Lario*
(1976-1977, produzione Olivari).

*Monti GPA, Lario handle (1976-1977,
manufactured by Olivari).*
Archivio Studio Monti



aperto viene quindi chiuso con un tappo a semisfera, la stessa forma terminale dell'altra estremità del cilindro stampato. La forma così ottenuta risulta di facile e immediata accettazione: è sicuramente un prodotto per il largo consumo ma al tempo stesso trasmette una sensazione di solidità, insolita per un oggetto in plastica; grazie al costo contenuto, è adatta all'impiego nelle situazioni più diverse, dall'arredamento per comunità agli interni domestici di più dichiarata ispirazione pop. Perfino il nome, derivato dalla terminologia velistica dove sta a indicare la trave che sostiene la base della randa, è associato a un'idea di sportività, quindi leggerezza e agilità, che contribuisce al suo straordinario successo commerciale, senza precedenti nella produzione Olivari. Prodotta in milioni di esemplari, ancora oggi presente nel catalogo dell'azienda, la *Boma* diviene in pratica per la plastica quello che la *Bica* ha rappresentato per l'alluminio: un autentico, insostituibile archetipo di cui tutti i successivi progetti sullo stesso tema dovranno tenere conto.

Da parte loro, GPA Monti si concentreranno progressivamente nel complesso lavoro della costruzione, coerenti alla poetica di un'architettura *ad hoc*, che di volta in volta si trasforma secondo il contesto: sempre più rare saranno le loro incursioni nel design e mai con i

fortunatissimi esiti della maniglia *Boma*. In un certo senso, lo straordinario successo del loro disegno per Olivari è una "coincidenza": non intesa come avvenimento fortuito, perché frutto certamente di un notevole mestiere, ma come combinazione tra il forte interesse dei progettisti per la produzione di serie, un momento di grande sviluppo dell'azienda e un nuovo orientamento del gusto comune verso materiali e forme più che moderni. Paradossalmente si potrebbe dire che il loro progetto sia in fondo ancora funzionalista e rimanga un episodio a sé nella più vasta produzione industriale italiana di senso pop: idealmente meglio rappresentata nella storia del design da un'opera che non ha uguali, né in Italia né nel resto del mondo, quella di Joe Colombo, un eccezionale fenomeno umano e creativo di cui Ernesto Olivari saprà cogliere molto presto la portata.

Nato nel 1930, figlio di un piccolo industriale, formatosi in campo artistico (il fratello Gianni è stato un importante esponente della tendenza astratto-cinetica), Joe Colombo svolge per un breve periodo l'attività di architetto, ma dal 1960 si dedica esclusivamente al design, inteso come applicazione di una stessa metodologia ai diversi settori del progetto. Interni, mobili, lampade, macchine fotografiche, condizionatori d'aria, "cellule abitative" sono da lui rivisitati



Joe Colombo con il "bicchiere per fumatori", fine anni sessanta.
Joe Colombo with his "glass for smokers", end of the 1960s.
Archivio Joe Colombo

reinforced with fibreglass, ABS and polyurethane foam, metals like stainless steel and aluminium and the new synthetic fabrics became unmistakable marks of his production, but one that was enriched with a singular dose of irony and self-parody. His objects often took on an alien appearance, formally and visually far-fetched like something out of science fiction, but which in reality was just the result of the inventive exploitation of techniques and materials that were already available, however innovative. One of the most famous products to come out of this inspiration, the *Acrilica* table lamp for Giuseppe Ostuni's Oluce, designed together with his brother Gianni in 1962, was the first to utilize the principle of fibre optics, the transmission of light through acrylic resins: a Perspex arch projected a beam of light produced by a small fluorescent tube onto the work surface. Another design with a decidedly spatial look was the *Ragno*, a garden lamp again for Oluce (1964) made up of a cylindrical cap supported by long "legs" bent at a right angle. In the *Birillo* bar stool for Zanotta (1971), the anthropomorphic lines and the contrast of plastic and stainless steel created an image of a chair of the future: in Ridley Scott's film *Blade Runner* (1982), a dramatic depiction of a hypothetical 1992, the stool would make a fleeting appearance in the laboratory/cold store of an "engineer of bodies" who shamelessly manipulated human organs. A frenetic designer, indefatigable inventor and genuine visionary of a present realizable in the future, to be seen and touched at once, with the hands, Joe Colombo was also, in the recollection of another designer like Rodolfo Bonetto (who was also to collaborate with Olivari in the 1990s), a jazz lover¹¹ who used to spend his nights listening to his friend Bonetto playing live, after a day of intense and ground-breaking work in search of new solutions for new or old problems. Colombo truly lived his time as if it were happening at least twenty years later: and for this reason he was unique in his genius, in his ability to construct the future of technology, *hic et nunc*, here and now, because he

knew how to connect it with a very simple concept of humanity in his design. So if his "glass for smokers" is a sort of prosthesis for the handicapped (a rather special, and by now almost persecuted kind of handicapped, the inveterate smokers who don't even stop to drink a whisky), when Ernesto Olivari asked him to design a new product in 1965, Colombo came up with a handle that was an 'accident-prevention' prosthesis, i.e. one of his typical "universal" models, as he called the ABS chair he designed for Kartell in 1968. It was a matter of creating a bumper handle, one that would solve forever the far from trifling problem of the damage that can be caused when by mistake or accident the door from which the handle protrudes is opened brusquely, hitting a piece of furniture or simply the wall. His solution/invention was a rubber disk that cushioned the blow, a simple "cover" that closed the cylinder connecting the lever of the handle and the rosette. In the first version proposed (but the second to be produced, in 1972) the lever itself is sculpted by two broad, equal and opposite curves, which lighten the handle visually and materially and suggest the shape of the letter Alpha, whence the name *Alfa* given to this version. The second version, in alphabetical order as well as that of design (but the first to go into production) was the *Paracolpi Beta*: here the lever is flattened to form a band, which curves only slightly at the open end, in order to contain the hand. The sketches made by Colombo are wonderful: with the precision of the technical drawing and the spontaneity of the freehand drawing, they convey the characteristics of the object perfectly, with an immediacy worthy of the most sophisticated rendering, with the result that they were still utilized as a reference when Olivari brought a new version of the *Beta* into production, in 2010. No longer a "bumper" with the elimination of the rubber cap, the handle retains the elegance of the original design, surprisingly in line with the recent tendency to a paring down of forms and materials.



Joe Colombo,
lampada Colombo 626 - "Alogena"
(1972, produzione Oluce).

*Joe Colombo,
Colombo 626 lamp - "Halogen"
(1972, manufactured by
Oluce).*

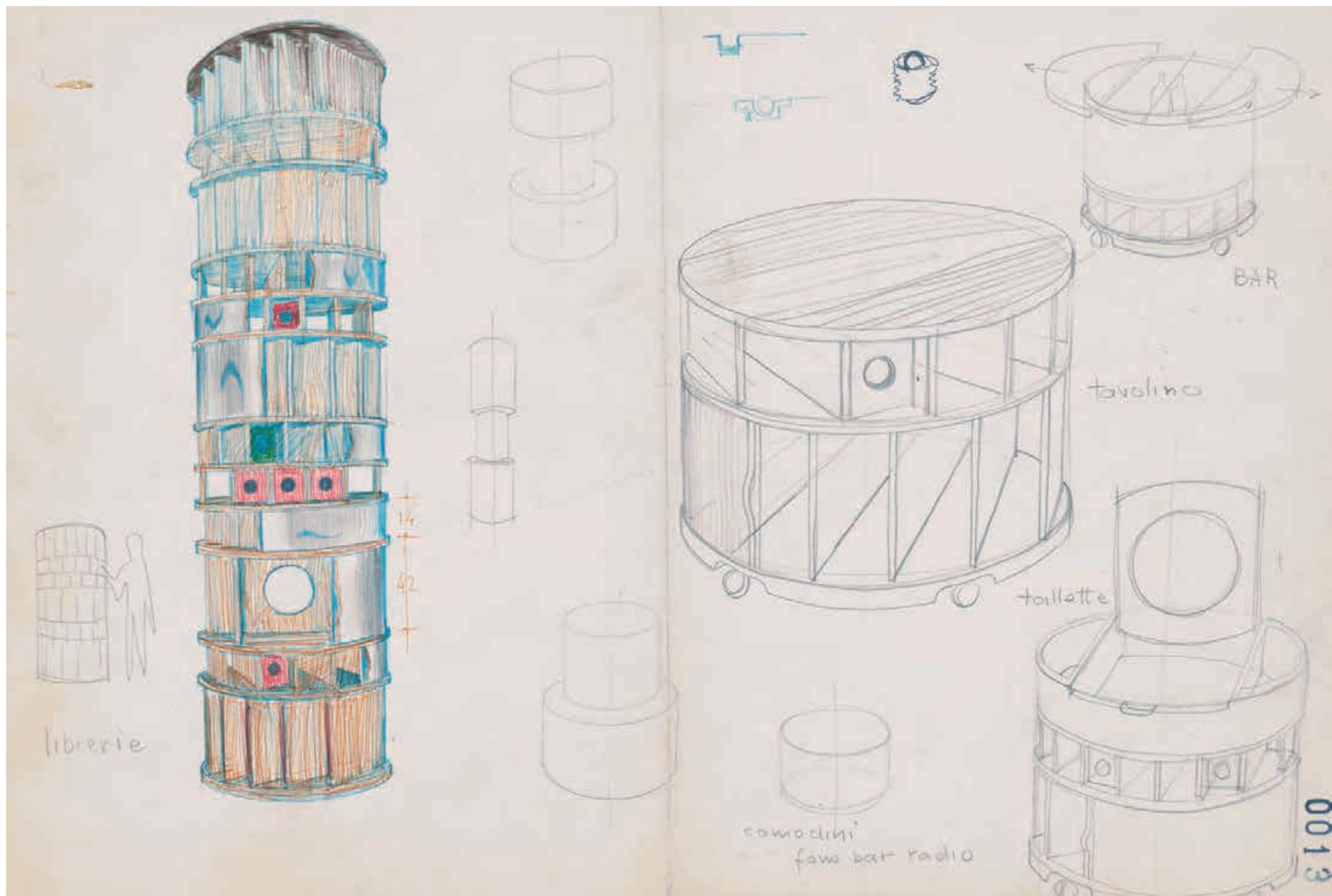
Archivio Joe Colombo

Joe Colombo, habitat futuribile per
la mostra "Visiona 1", Colonia (1969,
produzione Bayer).

*Joe Colombo, futuristic habitat for
the Visiona 1 exhibition, Cologne
(1969, manufactured by Bayer).*

Archivio Joe Colombo





0013



Joe Colombo, lampada *Colombo 281* - "Acrilica" (1962, produzione Oluce).

Joe Colombo, Colombo 281 lamp - "Acrylic" (1962, manufactured by Oluce).

Archivio Joe Colombo

Joe Colombo, disegni tecnici del sistema di montaggio per la maniglia *Paracolpi Alfa* (1970).

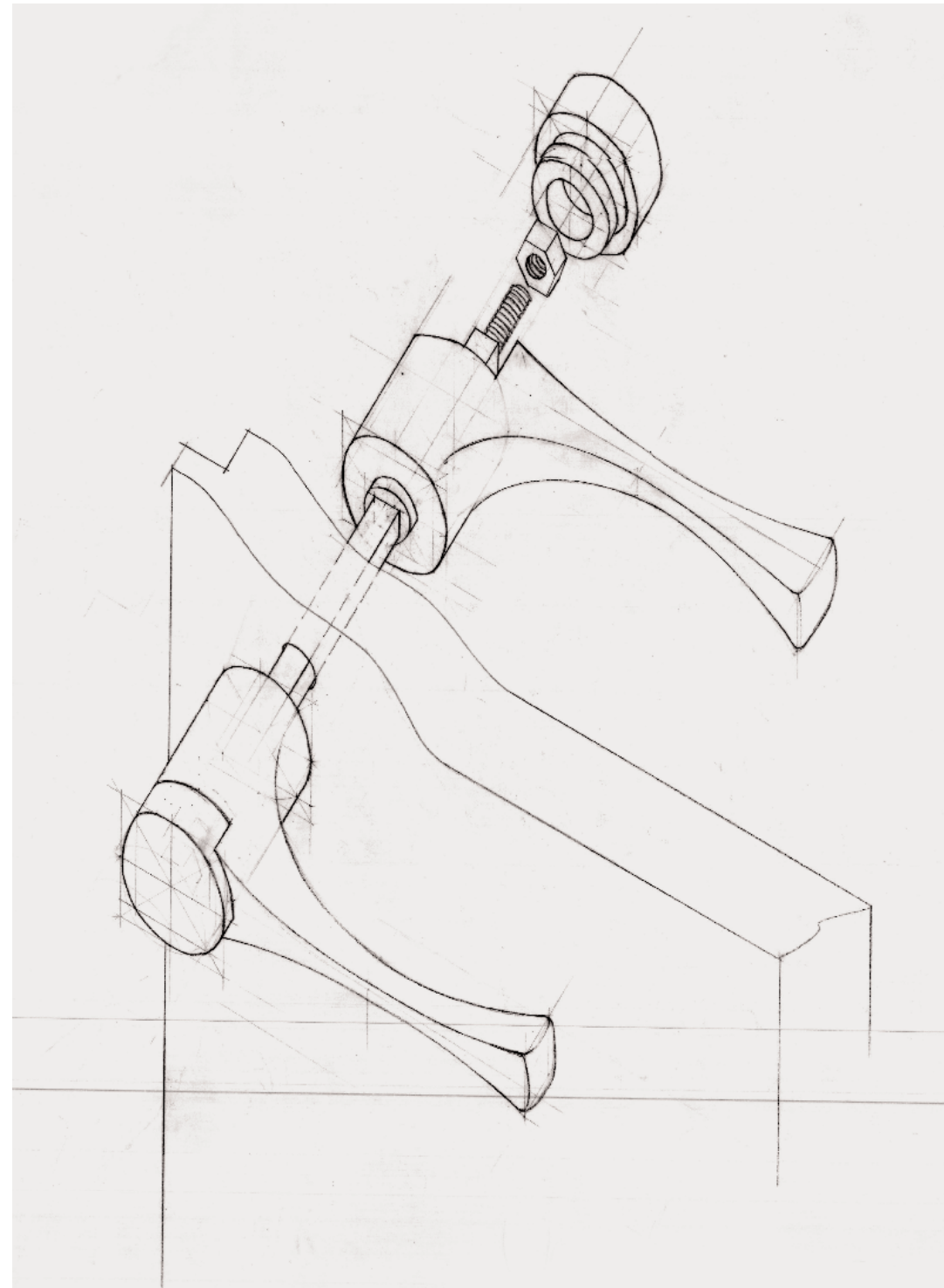
Joe Colombo, technical drawings of the assembly system for the handle Paracolpi Alfa (1970).

Archivio Joe Colombo

Joe Colombo, schizzi per *Combi Center* (1963-1964, produzione Bernini).

Joe Colombo, sketches for Combi Center (1963-1964, manufactured by Bernini).

Archivio Joe Colombo



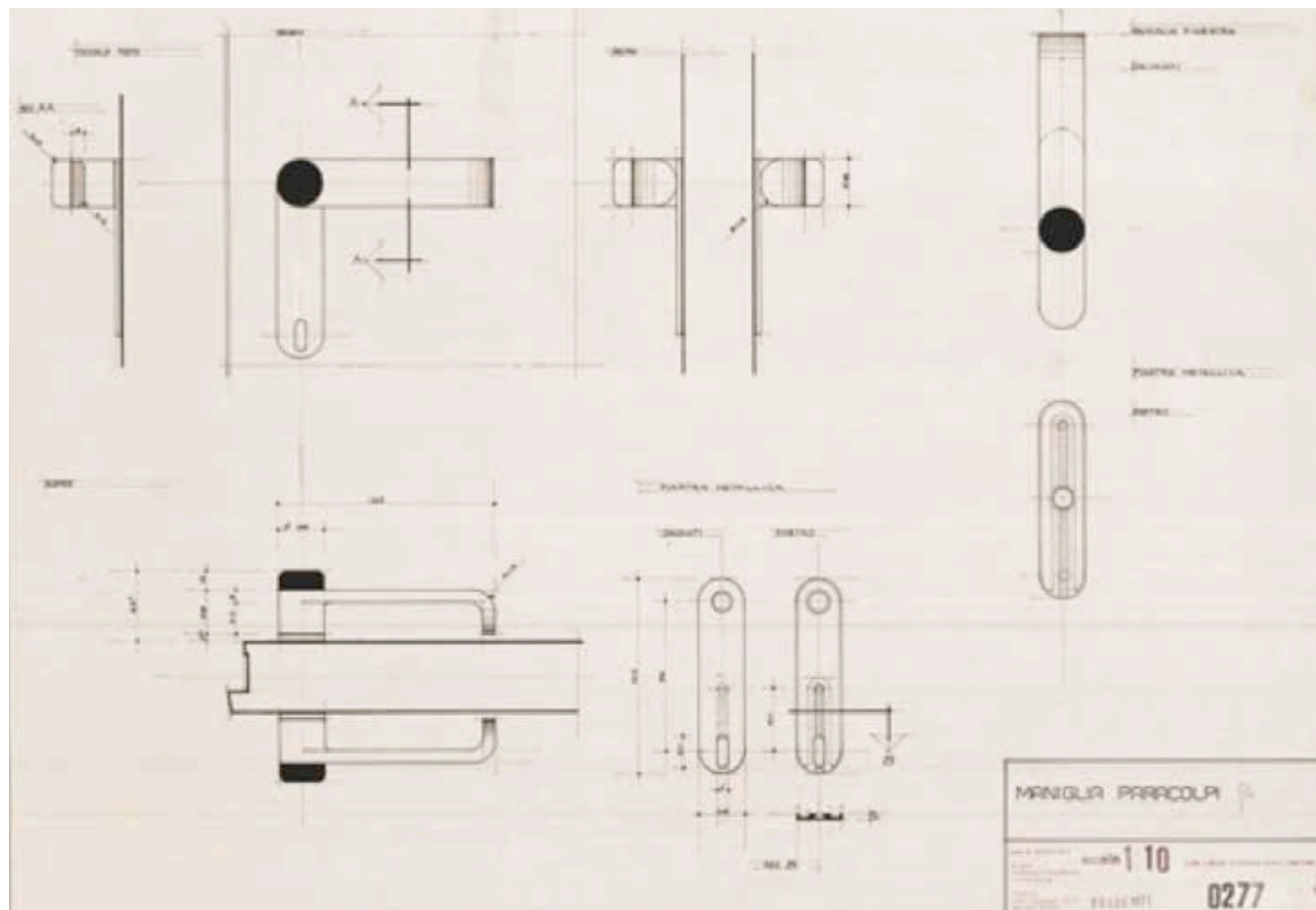
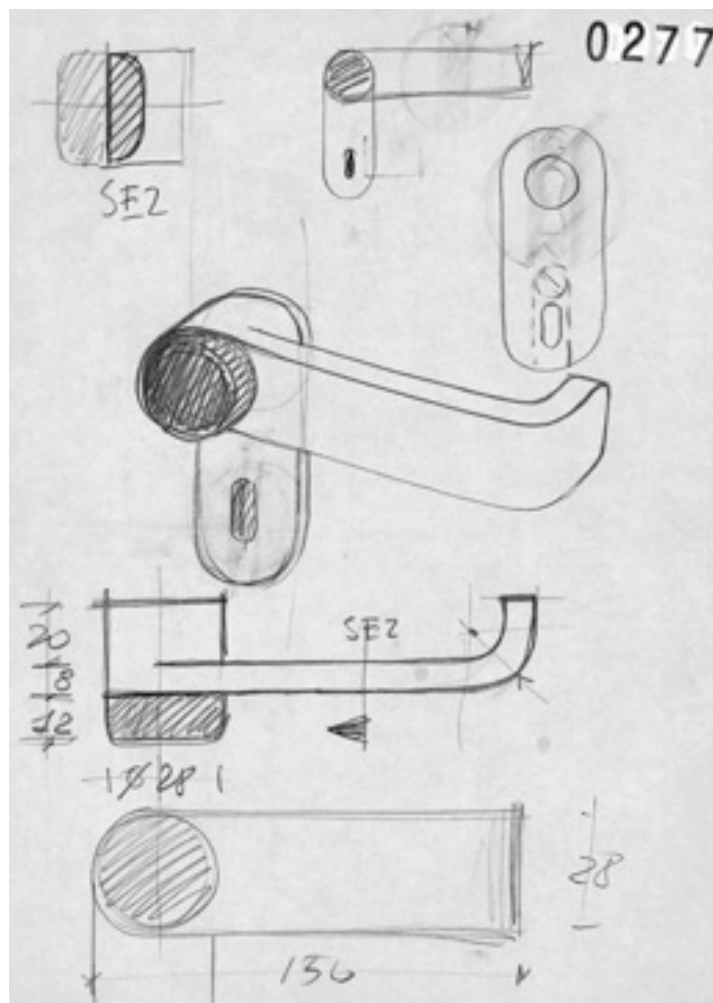


Joe Colombo, maniglia *Paracolpi Alfa*
(1965-1972, produzione Olivari).

Joe Colombo, Paracolpi Alfa handle
(1965-1972, manufactured by Olivari).

Foto/Photo Santi Caleca

Archivio Olivari



Joe Colombo, maniglia *Paracolpi Beta* (1973, produzione Olivari) e relativi schizzi e disegni tecnici (1970).

Joe Colombo, Paracolpi Beta handle (1973, manufactured by Olivari) and relative sketches and technical drawings (1970).
Foto/Photo Santi Caleca
Archivio Olivari



Joe Colombo, maniglia *Beta* (2010, produzione Olivari). In questa riedizione, elaborata con la consulenza di Ignazia Favata, già assistente di Joe Colombo, l'eliminazione del paracolpi enfatizza il sottile profilo della leva. Foto/Photo Santi Caleca

Joe Colombo, Beta handle (2010, manufactured by Olivari). In this re-edition, developed with the consultancy of Ignazia Favata, former assistant to Joe Colombo, the elimination of the doorstop emphasises the slim profile of the lever.



in chiave fortemente tecnologica, sfruttando la sua vivacissima curiosità intellettuale, che lo porta a una vasta e approfondita conoscenza di nuovi materiali e processi di produzione. Materie plastiche come il poliestere rinforzato con fibra di vetro, l'ABS, il poliuretano espanso, metalli come l'acciaio inox e l'alluminio, i nuovi tessuti sintetici diventano segni inconfondibili della sua produzione, che si arricchisce però di una singolare carica ironica e autoironica. I suoi oggetti assumono spesso un aspetto alieno, forzati formalmente e visivamente in un look fantascientifico, che è in realtà solo lo sfruttamento inventivo di tecniche e materiali già disponibili, per quanto innovativi. Tra i prodotti più famosi nati con questa ispirazione, la lampada da tavolo *Acrilica* per la Oluce di Giuseppe Ostuni, disegnata proprio con il fratello Gianni nel 1962, è la prima che utilizza il principio della fibra ottica, la trasmissione della luce attraverso le resine acriliche: un arco in perspex proietta sul piano di lavoro un fascio luminoso prodotto da un piccolo tubo fluorescente. Decisamente spaziale è il *Ragno*, una lampada da giardino sempre per Oluce (1964) formata da una calotta cilindrica sostenuta da lunghe "gambe" piegate ad angolo retto. Nello sgabello da bar *Birillo* per Zanotta (1971), la linea antropomorfa e il contrasto plastiche/acciaio inox crea un'immagine di sedia del futuro: nel film *Blade Runner* di Ridley Scott (1982), drammatica descrizione di un ipotetico 1992, lo sgabello farà una fuggevole apparizione nel laboratorio/cella frigorifera di un "ingegnere di corpi" che manipola disinvoltamente organi umani.

Frenetico progettista, infaticabile inventore, autentico visionario di un presente futuribile, da vedere e da toccare subito, con le mani, nel ricordo di un altro designer come Rodolfo Bonetto (che pure collaborerà negli anni novanta con Olivari), Joe Colombo è anche un appassionato di jazz¹¹, che passa le sue notti ad ascoltare l'amico Bonetto suonare dal vivo, dopo una giornata di lavoro intensissimo e spericolato alla ricerca di nuove soluzioni, per nuovi o antichi problemi. Colombo ha davvero vissuto il suo tempo come se accadesse

almeno vent'anni dopo: ed è stato per questo unico nella sua genialità, nel saper costruire il futuro della tecnologia, *hic et nunc*, qui e ora, perché ha saputo ricollegarla a un concetto molto semplice di umanità del progetto. Così se il suo "bicchiere per fumatori" è una specie di protesi per handicappati (handicappati un po' speciali, e ormai quasi perseguitati, come sono i fumatori accaniti che non smettono neppure per bersi un whisky), quando nel 1965 Ernesto Olivari gli chiede di progettare un nuovo prodotto, Colombo pensa a una maniglia come una protesi "antinfortuni", ovvero uno dei suoi tipici modelli "universali", come chiama la sedia in ABS che disegna per Kartell nel 1968. Si tratta di realizzare una maniglia paracolpi, che risolva per sempre il problema, non trascurabile, dei danni possibili, quando per sbaglio o per caso la porta da cui sporge la maniglia viene spalancata bruscamente, sbattendo su un mobile o semplicemente sul muro. La soluzione/invenzione è un disco di gomma che attenua l'urto, un semplice "tappo" che chiude il cilindro di collegamento tra la leva della maniglia e la rosetta. Nella prima versione proposta (ma la seconda a essere realizzata, nel 1972) la leva stessa è scolpita da due ampie curve uguali e opposte, che alleggeriscono visivamente e materialmente la maniglia e suggeriscono la forma della lettera alfa, da cui la versione prende il nome. La seconda versione, in ordine alfabetico oltre che di progettazione (ma la prima a entrare in produzione) è la *Paracolpi Beta*: la leva qui si appiattisce a formare un nastro, che curva solo leggermente all'estremità aperta, così da contenere la mano. Mirabili in proposito gli schizzi eseguiti da Colombo: con la precisione del disegno tecnico e la spontaneità della mano libera, rendono perfettamente, con immediatezza degna del più sofisticato rendering, le caratteristiche dell'oggetto, tanto da essere ancora utilizzati come riferimento quando Olivari rimette in produzione una nuova versione della *Beta*, nel 2010. Non più "paracolpi" con l'eliminazione del tappo in gomma, la maniglia mantiene l'eleganza del disegno originale, sorprendentemente in linea con la tendenza

It is also in this eternal up-to-dateness of his designs that Joe Colombo's "foresight" lies: every one of his objects is basically a prosthesis to aid human weakness, although conceived consistently with an ergonomics of daily life (not the complicated and abstruse kind that has often generated grotesque products): a prosthesis for special beings, who are always in need of that much bigger prosthesis that is architecture. However visionary, Colombo's idea of the future was constantly pervaded by a great sense of optimism centred chiefly on the human figure, as he declared in the presentation of his Total Furnishing Unit project for the exhibition *Italy: the New Domestic Landscape* at the Museum of Modern Art of New York, staged in 1971 only a few months after his death, at the age of just forty-

one: "The dwelling will increasingly have to adapt itself to the human being, rather than the other way round. So it is valid to conceive a unit for mass production, as relativity requires from us today: but it will have to be defined to the point where all functions will be made as perfect as possible."¹² Thus the futuristic dynamism of the artistic avant-gardes was transformed in Colombo's work into concrete settings and objects, with which the future was brought into the present: but they were just the last gleams of a generous and still positivist utopia of design, which over the course of the seventies would succumb to the difficulties caused by a deep crisis in the economic system, giving way to a clear-eyed — sometimes even cynical — realism in the vision of the relationship between design and industry.

¹ Cf. G. Nardozzi, *Miracolo e Declino. Italia tra concorrenza e protezione*, Bari: Laterza, 2004, pp. 25–7.

² Alessandro Mendini (unsigned), "BBPR", in *Il design italiano degli anni Cinquanta*, Milan: Centro Kappa, 1980.

³ "The idea of the Tower stemmed from a proposal of ours and the widening of the residential part in particular had come from one of Ernesto's sketches, whose great merit has to be acknowledged". Lodovico Barbiano di Belgiojoso, "La Torre Velasca e altre attività", in *Frammenti di una vita*, Milan: Archinto, 1999, p. 126. See too, in this short but poignant work, the account of the imprisonment and torture to which Belgiojoso and his friends and colleagues were subjected in the concentration camps, from which they did not all return alive.

⁴ Reyner Banham, "Neo-Liberty: The Italian Retreat from Modern Architecture", in *The Architectural Review*, April 1959, p. 235.

⁵ Reyner Banham, "How the Skyscraper Came to Milan",

in *The Listener* (London, Sept. 1960); repr. in *Domus*, 865, December 2003, pp. 4–11.

⁶ "Rogers clearly resented what he described as the 'arrogant goading of Mr. Banham' [...] dubbing him the 'custodian of frigidaires' [...]. 'From this derives his aptitude for bestowing absolutions and excommunications, which can only mummify reality.'" Ernesto Rogers, "Risposta al custode dei Frigidaires", in *Casabella*, 228, June 1959, pp. 2–4, quoted from Nigel Whiteley in *Reyner Banham. Historian of the Immediate Future*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 2002, pp. 20–21.

⁷ Guido Canella, in *Nuovi disegni per il mobile italiano*, Osservatorio delle Arti Industriali, Milan 1960.

⁸ "The *deus ex machina* of this transformation was Marcello Nizzoli, who turned up at the workshop on Via Sirtori and asked Sacchi to make the model of a handle that he was designing. And this handle really opened a door for Giovanni Sacchi. It made him realize what his calling was: to be a model maker for

designers, something that for him would always be 'the best job in the world'. This meeting marked the beginning of a close collaboration, in which the model revealed all the ingeniousness of the design, and exposed its errors too, allowing them to be corrected as they went along. The model 'checked' the effectiveness of the design, so that the prototype and then the end product would be perfect." Alberto Bassi, in *L'uomo Giovanni Sacchi*, at www.archiviosacchi.it, website of the Archivio Giovanni Sacchi, Sesto San Giovanni (Milan).

⁹ Enrico Filippini, quoted in Stefano Casciani, Giacinto Di Pietrantonio (edited by, *Design in Italia 1950-1990*, Milan: Giancarlo Politi Editore, 1991, p. 38.

¹⁰ "A brief, undervalued period in Italian design, one that has left few concrete traces, has by now gone down in history under this name, "Neo Liberty", used to define a jolt of insubordination in the calm flow ... of one of the most recognized of Italian disciplines: industrial design." Pier

Carlo Bontempi, "Neo Liberty", in Stefano Casciani and Giacinto Di Pietrantonio (eds.), *Design in Italia 1950-1990*, Giancarlo Politi Editore, Milan 1991, p. 27.

¹¹ "I was a friend of Joe Colombo's at a time when I was playing jazz: at the beginning of the sixties, when I had finished my gig in a good but dull band at midnight, I used to go the Aretusa, which is in a little alley that runs into Piazza Diaz, where Baj, D'Angelo and Colombo had fitted out a small nightclub of the existentialist type; we jazz-loving musicians, our work over, went there to hold jam sessions until two or three in the morning." Rodolfo Bonetto, in Stefano Casciani, *L'architettura presa per mano. La maniglia moderna e la produzione Olivari*, Idea Books, Milan 1992, p. 75.

¹² Joe Colombo, "Total Furnishing Unit", in Emilio Ambasz (ed.), *Italy: the New Domestic Landscape* (catalogue of the exhibition at the Museum of Modern Art, New York), Centro Di, Florence 1972, p. 172.

recente a una riduzione di forme e materiali.

Anche in questa eterna attualità dei suoi disegni sta la “preveggenza” di Joe Colombo: ogni oggetto è in fondo una protesi di aiuto alle debolezze umane, se ideato coerentemente a un’ergonomia del quotidiano (non quella complicata e astrusa che ha spesso generato prodotti caricaturali), una protesi per esseri particolari, che hanno sempre bisogno di quella più grande protesi che è l’architettura. Per quanto visionaria, l’idea del futuro per Colombo è costantemente pervasa di un grande ottimismo incentrato soprattutto sulla figura umana, come dichiara nella presentazione del suo progetto *Total Furnishing Unit* per la mostra “Italy: the New Domestic Landscape” al Museum of Modern Art di New York, realizzato nel 1971

pochi mesi dopo la sua scomparsa, a soli quarantun anni: “L’abitazione dovrà adattarsi sempre più all’uomo, piuttosto che il contrario. È quindi valido concepire un’unità per la produzione di massa, come ci richiede oggi la realtà: ma essa dovrà essere definita al punto che tutte le sue funzioni saranno il più possibile perfezionate”¹². Il dinamismo futurista delle avanguardie artistiche si trasforma così nel lavoro di Colombo in ambienti e oggetti concreti, con cui il futuro è oggi: ma sono solo gli ultimi lampi di una generosa utopia del design, ancora positivista, che nel proseguire degli anni settanta dovrà soccombere alle difficoltà di una profonda crisi del sistema economico, per fare posto a un lucido – talvolta perfino cinico – realismo nella visione del rapporto tra progetto e industria.

¹ Cfr. G. Nardozzi, *Miracolo e Declino. Italia tra concorrenza e protezione*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 25-27.

² Alessandro Mendini (non firmato), *BBPR*, in *Il design italiano degli anni Cinquanta*, Centro Kappa, Milano 1980.

³ “L’idea della Torre era nata da una nostra proposta e l’allargamento della parte delle abitazioni in particolare era nata da uno schizzo di Ernesto, cui va riconosciuto un grande merito”. Lodovico Barbiano di Belgiojoso, *La Torre Velasca e altre attività*, in *Frammenti di una vita*, Archinto, Milano 1999, p. 126. Vedi, in quest’opera breve ma struggente, anche il racconto della prigionia e delle torture cui furono sottoposti nei lager Belgiojoso e i suoi amici e colleghi che non ne tornarono vivi.

⁴ Reyner Banham, *Neo-Liberty: The Italian Retreat from Modern Architecture*, in “Architectural Review”, aprile 1959, p. 235.

⁵ Reyner Banham, *How the Skyscraper Came to Milan*, in “The

Listener” (London, settembre 1960); ora in “Domus” 865, dicembre 2003, pp. 4-11.

⁶ “Rogers era chiaramente molto risentito per quello che definiva l’arrogante attacco di Mr. Banham [...] chiamandolo il ‘custode dei frigoriferi’ [...]”. La sua vocazione a elargire assoluzioni e scomuniche, che possono solo a mummificare la realtà, deriva da questo”. Ernesto Rogers, *Risposta al custode dei Frigidaires*, in “Casabella”, 228, giugno 1959, pp. 2-4, citato da Nigel Whiteley in *Reyner Banham. Historian of the Immediate Future*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2002, pp. 20-21.

⁷ Guido Canella, in *Nuovi disegni per il mobile italiano*, Osservatorio delle Arti Industriali, Milano 1960.

⁸ “Deus ex machina di questa trasformazione è Marcello Nizzoli, che mette piede nella bottega di via Sirtori e chiede a Sacchi il modello di una maniglia che sta disegnando. E questa maniglia per Giovanni Sacchi apre davvero una porta, gli fa capire qual è il suo mestiere:

modellista per il design, un mestiere che per lui sarà sempre ‘il lavoro più bello del mondo’. Questo incontro segna l’inizio di una collaborazione stretta, in cui il modello mette a nudo tutta la genialità del disegno, e pure i suoi errori, permettendo di correggerli via via. Il modello “verifica” la bontà del progetto, in modo che il prototipo sia perfetto e così il prodotto finale.” Alberto Bassi, in *L’uomo Giovanni Sacchi*, in www.archiviosacchi.it, sito web dell’archivio Giovanni Sacchi, Sesto San Giovanni (Mi).

⁹ Enrico Filippini, citato in Stefano Casciani, Giacinto Di Pietrantonio (a cura di), *Design in Italia 1950-1990*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1991, p. 38.

¹⁰ “Una breve, sottovalutata, di poche tracce concrete, stagione del design italiano è passata alla storia ormai con questo nome: ‘Neo Liberty’ appunto, a definire un sussulto di insubordinazione nel quieto fluire [...] di una tra le più riconosciute discipline

italiane: il disegno industriale”. Pier Carlo Bontempi, *Neo Liberty*, in *Design in Italia 1950-1990*, *op. cit.*, p. 27.

¹¹ “Di Joe Colombo ero amico quando suonavo il jazz: all’inizio degli anni Sessanta, finita la mia prestazione d’opera in un’orchestra 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.” Rodolfo Bonetto, in Stefano Casciani, *L’architettura presa per mano. La maniglia moderna e la produzione Olivari*, Idea Books, Milano 1992, p. 75.

¹² Joe Colombo, *Total Furnishing Unit*, in *Emilio Ambasz* (a cura di), *Italy: the New Domestic Landscape*, The Museum of Modern Art, New York, Centro Di, Firenze, 1972, p. 172 (la traduzione è mia).

The Quest for Freedom: from Modern to Post-Modern



Joe Colombo, *Total Furnishing Unit*, progetto di "sistema programmabile per abitare" realizzato per la mostra "Italy: The New Domestic Landscape" al MoMa di New York (1972).

Joe Colombo, *Total Furnishing Unit*, project for a "programmable system for the home" created for the "Italy: The New Domestic Landscape" exhibition at the MoMa in New York (1972).

Archivio Joe Colombo

The 1970s were the decade that saw the greatest expansion of design in Italy, but they also marked its coming of age, a time when some of the foundations of its identity were thrown into crisis. In this sense the exhibition *Italy: The New Domestic Landscape* organized for the MoMA in 1972 by the young curator Emilio Ambasz can be considered the best representation of a "point of no return", a moment when a process of alignment with modernity was brought to a conclusion for the Italian culture of industrial design and another, much more difficult and contradictory one began. For some critics¹ an exceptional showcase of Italian creativity, of the enterprise of the country's new manufacturers, an extraordinary encounter between the quality of the settings and the objects displayed in them, and for others a recognition that this happy moment in history was not going to last,² the exhibition at the MoMA offers, at one and the same time, two different keys to the interpretation of an industrial phenomenon that has had no equal in the history of design.

The fruit of exceptional historical and economic circumstances that consolidated the image and identity of the most important Italian companies at an international level, *bel design* — as someone chose to call it by analogy with the English "good design" and the German *gute Form* — at the end of the boom on which it had built its fortune would have to operate in critical conditions, subject to unpredictable fluctuations of the economy and society.

This was especially true of Italian society, which would no longer be able to find that condition of common yearning for a generous utopia of solidarity that had characterized it until the end of the 1960s. In the exhibition at the MoMA it was the groups of the so-called "radical" avant-garde who picked up the first signs of this dramatic situation, with a pitiless analysis of the mechanisms of consensus on which the ideology of consumerism was based. But just a few years later it was the energy crisis of 1973, a consequence of the Arab-Israeli conflict, that actually set the seal on the

collapse of an economic system reliant on progressive growth and, with it, a hypothetical state of social equality, in reality both of them founded on the exploitation of raw materials coming from what was then known as the "Third World".

It was a crisis of truly epoch-making proportions, which brought to an end the historical phase in which the Western world nursed the illusion of an almost natural evolution towards an idyllic resolution of the great contradictions of capitalist society. Within a short time, a radical questioning of these principles was to begin in philosophical circles as well: principles on which for the whole "heroic" phase of the Modern Movement, at least up until the early 1960s, producers and workers had converged from opposite fronts, bringing with them the intellectual classes that to some extent represented their interests and their utopian ideals. The important essay by the French philosopher Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne: Rapport sur le savoir*, came out in 1979, but two years earlier the critic Charles Jencks had already published *The Language of Post-Modern Architecture*, launched unexpectedly like a bomb into the sleepy field of architectural criticism. Notwithstanding the great difference between the two cultural spheres, the provocation — rather than reflection — proposed by both authors agreed that there had been a shift from the era of modernity, with its progressive utopias still unattained, to one of *post-modernity*. For architecture and design this also consisted in the realization that even the best of utopias had to reckon with a system of production in which the law of profit outweighed all the others, so that even the improvement of the built environment offered by the use of new technical solutions ran the risk of producing in the end a homogenization devoid of aesthetic quality, in a perverse race to the bottom in the setting of living standards.

It is certainly true that, with a few happy exceptions, the ideal standards of Modernism have not improved the

La ricerca della libertà: dal moderno al postmoderno



Luigi Caccia Dominioni, Biblioteca
Vanoni a Morbegno, Sondrio
(1965-1966).

Luigi Caccia Dominioni, Biblioteca
Vanoni in Morbegno, Sondrio
(1965-1966).

Archivio Luigi Caccia Dominioni

Per il design in Italia gli anni settanta significano il decennio della massima espansione ma anche il raggiungimento dell'età della ragione, in cui entrano in crisi alcuni fondamenti della sua identità. La mostra "Italy: The New Domestic Landscape", realizzata nel 1972 per il MoMA dall'allora giovane curatore Emilio Ambasz, si può considerare in questo senso la migliore rappresentazione di un "punto di non ritorno", in cui per la cultura italiana del disegno industriale si conclude un percorso di modernità e ne inizia un altro, ben più difficile e contraddittorio. Per alcuni¹ eccezionale vetrina della creatività italiana, dell'intraprendenza delle nuove industrie, di straordinario incontro tra la qualità degli ambienti e degli oggetti proposti, per altri la presa d'atto che questo felice momento storico non sarebbe potuto durare oltre², la mostra del MoMA contiene in sé, contemporaneamente, due chiavi di lettura di un fenomeno industriale che non ha avuto uguali nella storia del progetto.

Frutto di un'eccezionale circostanza storica ed economica che ha consolidato internazionalmente immagine e identità delle più importanti aziende italiane, il "bel design" — come qualcuno lo ha definito analogamente al *good design* inglese e alla *Gute Form* tedesca — al venir meno del *boom* che ne ha fatto la fortuna, dovrà operare in condizioni critiche, soggetto alle imprevedibili fluttuazioni dell'economia e della società, in particolare quella italiana, che non riuscirà più a trovare quella condizione di tensione comune verso una generosa utopia di solidarietà che l'aveva caratterizzata fino alla fine degli anni sessanta. Nella mostra del MoMA sono i gruppi della cosiddetta avanguardia "radicale" a intuire le prime avvisaglie di questa drammatica criticità, con un'analisi impietosa dei meccanismi di consenso su cui si basa l'ideologia del consumismo: ma da lì a poco sarà la crisi energetica del 1973, conseguenza del conflitto arabo-israeliano, a sancire effettivamente il crollo di un sistema economico basato sulla crescita progressiva e, con esso, di un'ipotetica condizione di uguaglianza sociale, in realtà

entrambi fondati sullo sfruttamento delle materie prime provenienti da quello che allora veniva definito "Terzo Mondo".

Si tratta di una vera crisi epocale, con cui si chiude quella fase storica in cui è forte l'illusione di un'evoluzione quasi naturale verso l'idilliaca risoluzione delle grandi contraddizioni della società capitalistica. Da lì a poco inizierà a manifestarsi anche in ambito filosofico una radicale messa in discussione di questi principi, su cui per tutta la fase "eroica" del movimento moderno, almeno fino ai primi anni sessanta, convergevano da due fronti opposti produttori e lavoratori, e con loro le classi intellettuali che in qualche modo ne rappresentavano gli interessi e le utopie. L'importante saggio del filosofo francese Jean-François Lyotard *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* esce nel 1979: ma già due anni prima il critico Charles Jencks aveva pubblicato *The Language of Post-Modern Architecture*, improvvisamente esploso come un'autentica bomba nell'addormentato campo della critica d'architettura. Anche nella grande diversità dei due ambiti culturali, la provocazione — più che una riflessione — proposta da entrambi gli autori concorda sull'avvenuto passaggio da un'epoca di modernità, ancora irrisolta nelle sue utopie progressive, a una di *postmodernità*.

Per l'architettura e il design questa consiste, tra l'altro, nella presa d'atto che anche la migliore delle utopie deve fare i conti con un sistema di produzione in cui la legge del profitto domina su tutte le altre, così che lo stesso miglioramento dell'ambiente abitato proposto dall'impiego di nuove soluzioni tecniche rischia di produrre alla fine un'omologazione priva di qualità estetica, in un perverso gioco al ribasso nella determinazione degli standard abitativi.

È certamente vero che, con poche felici eccezioni, gli ideali di standard del modernismo non hanno reso migliore la qualità complessiva della città contemporanea: anzi, nelle loro interpretazioni più banali, hanno reso tristemente





Luigi Caccia Dominioni, edificio per opere parrocchiali in piazza F. Meda, Milano (1968-1970).

Luigi Caccia Dominioni, building for parish works in Piazza F. Meda, Milan (1968-1970).

Archivio Luigi Caccia Dominioni

Luigi Caccia Dominioni in un ritratto dei primi anni novanta.

Luigi Caccia Dominioni portrayed in the early 1990s.

Archivio Luigi Caccia Dominioni

omogeneo in tutto il mondo il panorama dell'architettura contemporanea, hanno creato edifici e quartieri del tutto simili tra loro, senza distinzioni geografiche e culturali,

con quel genere di costruzioni che, in anni più recenti, l'architetto francese Jean Nouvel definirà come *paracadutate* nei più diversi contesti. Ma quando si sarebbe esaurita la spinta "eroica" del modernismo? Dopo l'ascesa al potere di Hitler in Germania, con la chiusura del Bauhaus, o con l'avvento di Mussolini e la svolta monumentalista dei giovani architetti italiani? Dopo che Le Corbusier negli anni del dopoguerra inizia a produrre opere come Notre Dame de Ronchamp, con forme organiche che sembrano sconfessare la sua opera precedente? E non sono invece già ampiamente presenti proprio nel lavoro di alcuni architetti "padri fondatori" del modernismo in Italia – Gio Ponti, Ignazio Gardella, i BBPR – certi elementi di critica al razionalismo più dogmatico?

In questa ricerca di una maggiore libertà espressiva, pur nel rispetto dei principi della funzionalità, dell'*utilità* dei manufatti, edifici o oggetti che essi siano, poche lezioni sono magistrali come quelle date con la sua opera da Luigi Caccia Dominioni, che pure fa parte della prima generazione dei "maestri" moderni italiani. Nato in una famiglia di antica nobiltà lombarda (è conte, cugino di Lodovico Barbiano di Belgiojoso), educato da due maestri come Luigi Moretti e Piero Portaluppi, Caccia Dominioni si rivela ben presto una delle figure più eccentriche tra i grandi professionisti dell'architettura italiana: negli anni trenta, ancora studente al Politecnico di Milano, selezionato per la finale di un concorso cui partecipa con i fratelli Livio e PierGiacomo Castiglioni, non vince "per aver coperto le costruzioni con tetto a falde e tegole marsigliesi", come si legge in una sua scarna scheda autobiografica. È il primo segnale di una sua vocazione eretica già in tempi di rigore modernista, che si tradurrà poi in un susseguirsi di comportamenti progettuali davvero libertari, insofferenti delle convenzioni sull'architettura ma anche sugli oggetti d'uso. Nel 1940,

ancora con i fratelli Castiglioni (con cui aprirà uno studio subito dopo la guerra), Caccia cura per la VII Triennale di Milano una storica mostra di apparecchi radio³. Superata l'ispirazione ancora nettamente architettonica di progetti come quelli di Figini e Pollini per il concorso Società del Grammofono/Domus, o di Albini per il concorso Wohnbedarf di Zurigo, Caccia e i Castiglioni ideano una serie completa e diversificata di nuove radio in cui è definitivamente eliminato il concetto di "mobile": tra questi risalta il radiorecettore Phonola con scocca in bachelite, un oggetto pionieristico che nella storia del design italiano è considerato il primo prodotto industriale in resina sintetica e sicuramente la prima radio da tavolo nella produzione italiana. Tutto il complesso della "macchina" è ridisegnato allo scopo di una corretta utilizzazione, con un'attenzione ergonomica *ante litteram* al miglior funzionamento dell'apparecchio come interfaccia: ma la scocca che riveste integralmente l'apparecchio risente anche di una forte ispirazione formalistica ed espressiva.

L'intenzione di creare comunque un nuovo oggetto e una nuova tipologia di manufatto è filtrata da un modo espressivo scultoreo, che sicuramente non è estraneo alla formazione dei fratelli Castiglioni (figli dello scultore Giannino) così come alla vena inventiva di Caccia Dominioni. Eppure da allora e per quasi un trentennio, fino agli anni sessanta e alla realizzazione delle prime maniglie per Olivari, Caccia non disegnerà più per la produzione industriale. Continua certamente ad "allenarsi" nella scala dell'oggetto attraverso l'essenziale e longeva produzione Azucena – l'azienda da lui creata insieme a Ignazio Gardella e Corrado Corradi Dell'Acqua –, ma si tratta pur sempre di una produzione in serie limitata, realizzata normalmente *ad hoc* per specifici arredamenti, per quanto concepita con criteri rigorosi, quasi ascetici, di un uso minimo dei materiali. È l'altra faccia di un architetto, sempre insofferente verso schemi e stili precostituiti, che con i suoi edifici dà prova di saper controllare magistralmente spazi,



Luigi Caccia Dominioni
Archivio Luigi Caccia Dominioni

overall quality of the contemporary city: on the contrary, in their more banal interpretations, they have made the panorama of contemporary architecture sadly uniform all over the world; they have created buildings and districts that are exactly alike, without geographical and cultural distinctions, with the kind of constructions which, in more recent years, the French architect Jean Nouvel has described as *parachuted* into the most diverse contexts. But when was the “heroic” drive of Modernism exhausted? After the rise of Hitler to power in Germany, with the closure of the Bauhaus, or with the advent of Mussolini and the shift towards monumentality on the part of young Italian architects? After Le Corbusier began to produce works like Notre Dame de Ronchamp in the years following the war, with organic forms that seemed to repudiate his earlier work? And were not certain elements of criticism of the more dogmatic Rationalism already amply present in the work of some of the “founding fathers” of modernist architecture in Italy, Gio Ponti, Ignazio Gardella, the BBPR?

In this search for a greater freedom of expression while respecting the principles of functionality, of the *utility* of artefacts, be they buildings or objects, few lessons are as masterly as the ones imparted with his work by Luigi Caccia Dominioni, even though he belonged to the first generation of Italian modern “masters”. Born into a family of the old Lombard nobility (he was a count, the cousin of Lodovico Barbiano di Belgiojoso) and trained by two outstanding figures like Luigi Moretti and Piero Portaluppi, Caccia Dominioni soon proved to be one of the more eccentric of the great practitioners of Italian architecture: in the 1930s, while still a student at Milan Polytechnic, he was selected for the last round of a competition in which he participated with the brothers Livio and Pier Giacomo Castiglioni but did not win as they had “covered the constructions with a pitched roof and gutter tiles”, as he declared in a spare autobiographical entry. It was the first sign of a heretical bent in times of Modernist rigour, and

one that was later to find expression in a succession of truly libertarian approaches to design, impatient of conventional ideas about not only architecture but also objects of everyday use. In 1940, again with the Castiglioni brothers (with whom he would open a studio immediately after the war), Caccia organized a historic exhibition of radio sets for the 7th Milan Triennale.³ Going beyond the still clearly architectural inspiration of designs like Figini and Pollini’s for the Società del Grammofono/Domus competition, or Albini’s for the Wohnbedarf competition in Zurich, Caccia and the Castiglioni brothers conceived a complete and diverse series of new radios in which the concept of a piece of “furniture” was eliminated for good: outstanding among these was the Phonola radio receiver with a Bakelite body, a pioneering object that in the history of Italian design is considered the first industrial product in synthetic resin and certainly the first table-top radio to be produced in Italy. The whole of the “machine” was redesigned with a view to its correct utilization, with an ergonomic attention ahead of its time devoted to improving the function of the set as an interface; but the body that covered the whole of the appliance was also the fruit of a markedly formalistic and expressive inspiration.

In any case the intention to create a new object and a new type of product was filtered by a sculptural mode of expression which was certainly not unconnected with the background of the Castiglioni brothers (sons of the sculptor Giannino) and with the inventive vein of Caccia Dominioni. And yet from then on and for almost thirty years, up until the 1960s and the creation of the first handles for Olivari, Caccia would no longer design for industrial production. He certainly continued to “keep his hand in” on the scale of the object through the essential and long-lived production of Azucena — the company he set up with Ignazio Gardella and Corrado Corradi Dell’Acqua — but this was a production in limited runs, usually carried out *ad hoc* for specific furnishings, even though conceived on the basis of

Luigi Caccia Dominioni, casa
d'abitazione in piazza Carbonari,
Milano (1960-1961).
*Luigi Caccia Dominioni, house
for residence in Piazza Carbonari,
Milan (1960-1961).*
Archivio Luigi Caccia Dominioni





Luigi Caccia Dominioni, poltrona
Catilina (1958, produzione Azucena).
Luigi Caccia Dominioni, Catilina
armchair (1958, manufactured
by Azucena).
Archivio Luigi Caccia Dominioni

Luigi Caccia Dominioni, restauro
degli interni di un castello in Brianza
(anni settanta).
Luigi Caccia Dominioni, restoration
of the interiors of a castle in Brianza
(seventies).
Archivio Luigi Caccia Dominioni



Luigi Caccia Dominioni, chiesa di San Giuseppe ai Prati Grassi a Morbegno, Sondrio (1993).

Luigi Caccia Dominioni, church of San Giuseppe ai Prati Grassi in Morbegno, Sondrio (1993).

Archivio Luigi Caccia Dominioni



volumi, contesti, arricchendoli di ricercate soluzioni materiche.

Si tratti di case d'abitazione (condominio in piazza dei Carbonari, Milano, 1961), ville (via XX Settembre, Milano, 1964), palazzi per uffici (Cartiere Binda, Milano, 1966), edifici pubblici (Biblioteca Vanoni, Morbegno, 1966) o sistemazioni di musei (Pinacoteca Ambrosiana e Museo Poldi Pezzoli, Milano, 1968 e 1975), Caccia Dominioni affronta ogni volta il problema della costruzione – e di come abitarla – con determinazione modernista ed eleganza classica.

I suoi edifici sono quasi sempre concepiti a partire dall'interno, cioè dallo studio delle modalità di uso dello

spazio vissuto o da vivere, tanto che egli stesso si definirà, con ironico *understatement*, “un piantista”: ovvero un progettista specializzato, ma sarebbe meglio dire appassionato, del disegno in pianta, quello che nell'insieme e nei dettagli darà poi luogo agli effettivi percorsi, tempi e modi di utilizzo dell'edificio ma anche, dove possibile, alla forma complessiva della costruzione. Così, ad esempio, nella Biblioteca di Morbegno, vicino Sondrio, l'esterno sembra evocare l'immagine archetipica di un castello, nei volumi a base circolare che si sviluppano su diverse altezze, interamente rivestiti di pietre di fiume, materia caratteristica della zona: ma l'andamento circolare dei volumi stessi, in particolare quello dell'alta torre cilindrica

Luigi Caccia Dominioni, maniglia
San Babila (1968, produzione Olivari).
Luigi Caccia Dominioni, San Babila
handle (1968, manufactured by
Olivari).
Archivio Olivari

the rigorous, almost ascetic criteria of a minimal use of materials. It was the other face of an architect always intolerant of pre-established schemes and styles, who with his buildings showed a capacity for the masterly control of spaces, volumes and contexts, enriching them through the refined use of materials.

Whether dealing with residences (apartment building in Piazza Carbonari, Milan 1961), villas (Via XX Settembre, Milan 1964), office buildings (Cartiere Binda, Milan 1966), public buildings (Biblioteca Vanoni, Morbegno 1966) or the renovation of museums (Pinacoteca Ambrosiana and Museo Poldi Pezzoli, Milan 1968 and 1975), Caccia Dominioni on each occasion tackled the problem of the construction — and how to live in it — with modernist determination and classical elegance.

His buildings were almost always conceived from the inside out, i.e. from a study of the modality of use of the lived or living space, so that he chose to define himself, with ironic understatement, as a *piantista*: i.e. a specialist, but it would be more accurate to say an enthusiast, in the design of the plan, the thing that in the whole and in the details would then give rise to the actual routes, times and modes of use of the building, as well, wherever possible, to the overall form of the construction. In the library at Morbegno, near Sondrio, for example, the exterior seems to evoke the archetypal image of a castle, with its volumes on a circular base that reach different heights, faced entirely with river

stones, a material typical of the area. But the circular shape of the volumes themselves, in particular that of the tall cylindrical tower which contains the shelving for the books, also corresponds to the spiral form of the internal flight of steps that readers climb up and down to choose their reading matter. The overall result may be puzzling owing to the combination of an abstract, and therefore modern geometry with the inspiration clearly drawn from the cultural context and the nature of the location. Yet it is precisely this search for an identity for contemporary architecture that is neither banal nor standardized which makes unique the work of this “designer-artisan” in the noblest sense of the term.

Defining Caccia — in connection with his work on objects — simply as a designer of products would mean trivializing his contribution to the Italian culture of industrial design. Rather his was a talent for transferring into each design a mastery of forms and materials with deep roots in the architectural tradition of every age, as it has been preserved over time by the handing down, from generation to generation, of a “manual” know-how: this capacity, exceptional in Caccia Dominioni, made him a forerunner of the tendencies that in the 1980s, starting with the experiences of the Studio Alchimia and the rediscovery of the craft dimension even in mass-production, would contribute to a revival of Italian design on the international scene. So it is no surprise that after long years of work with



Luigi Caccia Dominioni, maniglia
Cristallo (1988, produzione Azucena).
Luigi Caccia Dominioni, *Cristallo*
handle (1988, manufactured by
Azucena).
Archivio Azucena



che contiene le grandi scaffalature per i libri, corrisponde anche al percorso a spirale della rampa di scale interna che i lettori salgono e scendono per scegliere i volumi di loro interesse. Il risultato d'insieme può lasciare perplessi per la combinazione di una geometria astratta, quindi moderna, con la chiarissima ispirazione al contesto della cultura e della natura del luogo: ma è proprio questa ricerca di un'identità non banale o standardizzata per l'architettura contemporanea a rendere inconfondibile l'opera di questo "progettista artigiano" nel senso più nobile del termine.

Definire Caccia – a proposito del suo lavoro sugli oggetti – semplicemente un designer di prodotti significherebbe banalizzarne il contributo alla cultura italiana del disegno industriale. La sua è piuttosto una vocazione a trasferire in ogni progetto una sapienza di forme e materiali molto radicata nella tradizione dell'architettura costruita di tutti i tempi, perché mantenuta e tramandata nei tempi proprio dal passaggio, di generazione in generazione, di un saper

fare "manuale": questa capacità, eccezionale in Caccia Dominioni, lo rende un anticipatore di quelle stesse tendenze che negli anni ottanta, a partire dalle esperienze dello Studio Alchimia e della riscoperta della dimensione artigianale anche nella produzione di serie, contribuiranno a un rilancio del design italiano sullo scenario internazionale. Così non stupisce che dopo lunghi anni di lavoro con Azucena per la realizzazione di arredi e oggetti *ad hoc* siano proprio le necessità specifiche di attrezzatura per alcuni edifici a riavvicinarlo a un'industria come Olivari. La prima occasione si presenta già nel 1969, con il complesso residenziale del quartiere San Felice a Segrate, che Caccia progetta insieme a Vico Magistretti, un altro dei grandi maestri del design italiano che in seguito collaboreranno con Olivari. Per San Felice, microintervento urbanistico importante sia per dimensioni sia per tipologia – residenze miste (ville unifamiliari e torri d'appartamenti) tra l'ideale utopista della città giardino e l'esigenza del mercato

Luigi Caccia Dominioni, maniglia
Saint Roman in resina bicolore
(1975-1979, produzione Olivari).
Luigi Caccia Dominioni, Saint Roman
handle made of two-coloured resin
(1975-1979, manufactured by Olivari).
Archivio Olivari



Azucena on the design of furnishings and objects *ad hoc*, it was precisely the specific needs of fitting out a number of buildings that brought him back into contact with a manufacturer like Olivari.

The first occasion presented itself in 1969, with the residential complex of the San Felice district at Segrate, which Caccia designed in collaboration with Vico Magistretti, another of the great masters of Italian design who was later to work with Olivari. Among the many fittings Caccia designed for San Felice — an urbanistic micro-intervention important both for its dimensions and for its typology, mixed residences (detached houses and high-rise blocks of flats) lying somewhere between the utopian ideal of the garden city and the need of the real-

estate market to find alternatives to the congestion of the historic urban centres — was a handle for doors and windows for whose realization he turned to Olivari, instead of Azucena, not equipped to meet such a large supply contract. Curiously renamed *San Babila* (after the name of one of Milan's most central squares), the handle, made entirely of brass, is the singular combination of a pure cylinder for the grip and a helical connecting band “that indicates and suggests the rotary movement for opening”, as Caccia himself commented in a note.

The second and more important project that led to a collaboration with Olivari occurred at a particular moment in the architect's life, when — from 1975 to 1982 — he was working in the principality of Monaco. Here he was

Luigi Caccia Dominioni, pomolo
Montecarlo (1975-1979, produzione
Olivari).

Luigi Caccia Dominioni, Montecarlo
knob (1975-1979, manufactured
by Olivari).

Archivio Olivari



immobiliare di trovare alternative alla congestione dei centri storici urbani – Caccia disegna tra i tanti elementi d’arredo fisso anche una maniglia per porte e finestre che chiede di realizzare a Olivari, invece che ad Azucena, non attrezzata per una fornitura così rilevante. Curiosamente ribattezzata *San Babila* (dal nome di una delle piazze più centrali di Milano), la maniglia, interamente in ottone, è la 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”, come nota in un appunto lo stesso Caccia.

La seconda è più importante realizzazione che genera una collaborazione con Olivari appartiene a un momento particolare della vita dell’architetto, quando – dal 1975 al 1982 – lavora nel Principato di Monaco. Qui gli viene commissionato il Residence du Parc Saint-Roman, un complesso per abitazioni in un sito particolare, al confine tra il Principato e il territorio francese, dove l’esigenza di sfruttamento massimo della rendita fondiaria motiva il committente a realizzare una vera torre d’abitazioni (oltre trenta piani), che risulterà così l’edificio più alto realizzato da Caccia ma anche un importante passaggio della sua attività di progettista. La vocazione di “piantista” lo porta a realizzare l’edificio in tutti i dettagli, in particolare gli interni delle undici abitazioni, ciascuna di taglio diverso, per ogni piano. Anche in questo caso si tratta quindi di una fornitura considerevole, comprese le maniglie che nuovamente Caccia sceglie di affidare a Olivari, ma stavolta con una particolarità: le maniglie saranno realizzate in materia plastica, considerata la notevole quantità da produrre e l’utile esperienza che Olivari ha messo a punto con la produzione del modello *Boma*. In questo “spiazzamento” dato dall’uso di un materiale visivamente e tattilmente pop come la plastica applicata a un disegno raffinato, caratteristico dello “stile di Caccia” – come ebbe occasione di definirlo Gio Ponti in un importante articolo sulla sua rivista “Stile” – sta in un certo senso anche la

postmodernità del lavoro di Caccia Dominioni. Da tempo liberatosi dai condizionamenti stilistici del modernismo bacchettone, totalmente sicuro di poter controllare un materiale con cui altri architetti meno aperti avrebbero avuto difficoltà a cimentarsi, il progettista riesce a ottenere nelle due maniglie che saranno prodotte per l’edificio di Montecarlo una combinazione di colori, tanto *basic* quanto raffinata: rosso (ma un rosso Caccia) e nero, che aumenta la particolarità dei due oggetti e ne arricchisce la stessa forma, già sperimentata in alcune maniglie per Azucena. Così la maniglia *Saint Roman* discende dalla *Bicolore* (1969, in ottone naturale e brunito), mentre il pomolo *Montecarlo* appare come una variazione sul tema della *Melanzana* (1960): mentre però nelle maniglie in metallo per Azucena le due colorazioni si limitano a distinguere la leva e l’elemento di collegamento alla rosetta, nei modelli in plastica il rosso e il nero corrispondono a diversi inserti che, accoppiati, formano le due maniglie. Ne risultano due prodotti del tutto nuovi, per forma e per concezione, che – dopo la realizzazione *ad hoc* – entrano a far parte del catalogo Olivari, dove restano per molti anni, a sottolineare una grande virtù dei materiali plastici: la loro estrema versatilità, la capacità di adattarsi a una grande varietà di forme, dove la discriminante fondamentale rimane la qualità dell’idea che viene dal progettista.

Nessun materiale di per sé è garanzia di un buon progetto, neanche con la più brillante delle industrie: ma sicuramente quando una mentalità come quella di Caccia Dominioni – aperta all’innovazione a partire dal dettaglio di piccoli, semplici elementi dell’arredamento – incontra la passione di produttori esperti, allora ogni materiale può generare utensili quotidiani di qualità come positive sorprese, espressioni autonome di un’epoca, interpretata attraverso lo sguardo disincantato di un grande artigiano dell’architettura.

Anche il lavoro di Caccia tuttavia rappresenta e può soddisfare solo una “nicchia” elitaria, per quanto importante,



Giorgetto Giugiaro, anni ottanta / 1980s
Archivio Giugiaro

commissioned to design the Residence du Parc Saint-Roman, a housing complex on an unusual site, on the border between the principality and French territory, where the need to make the most of the land rent motivated the client to construct a true high-rise (over thirty storeys). This would not only be the tallest building constructed by Caccia, but also an important passage in his activity as a designer. His vocation as a *piantista* led him to pay attention to every detail of the building, and in particular the interiors of the eleven apartments, each of a different size, on each floor.

So in this case too it was a major supply contract, including the handles, for which Caccia once again chose to turn to Olivari, but this time with a peculiarity: the handles were to be made from plastic, considering the large quantity that had to be made and the valuable experience that Olivari had gained with the production of the *Boma* model.

In this “wrong-footing” produced by the use of a visually and tactilely Pop material like plastic in a refined design, characteristic of “Caccia’s style” (as Gio Ponti chose to define it in an important article in his magazine *Stile*), lies in a certain sense the post-modernity of Caccia Dominioni’s work. Having freed himself for some time from the stylistic conditionings of blinkered Modernism and totally confident of being able to control a material which other less open-minded architects would have had difficulty dealing with, the designer succeeded in obtaining for the two handles that would be produced for the building in Montecarlo a combination of colours as basic as it was refined, red (but a Caccia red) and black, that accentuated the distinctiveness of the two objects and enriched their form, which had already tried out in some handles for Azucena. Thus the Saint Roman handle was descended from the *Bicolore*

Giorgetto Giugiaro, Volkswagen Golf,
1974: un'automobile venduta
in 25 milioni di esemplari.
Giorgetto Giugiaro, Volkswagen Golf,
1974: 25 million of these car models
sold.
Archivio Giugiaro





Giorgio Giugiaro, Machimoto
(1986).
Archivio Giugiaro

di un mercato, come quello delle costruzioni e dell'arredamento, variegato e in costante movimento, non sempre in una direzione coerente: è anzi un connotato proprio della postmodernità l'assenza di un orientamento visibile e preponderante nella cultura, nella società e nell'economia. Così anche ai produttori, come ai progettisti, dipendenti per la loro sopravvivenza dalle mutazioni (a volte veri e propri capricci) del cosiddetto *lifestyle*, si pongono in continuazione difficili interrogativi sulle scelte di prodotto. Se infatti il passaggio dagli anni settanta agli anni ottanta è segnato da una ripresa della domanda, quest'ultima è ulteriormente complicata da un'accresciuta sofisticazione imposta dai *mass media*, ad esempio con la nascita e lo sviluppo eccezionale delle televisioni private (novità per l'Italia) e più in generale da una comprensibile euforia consumistica generata dall'uscita dal clima depresso dei cosiddetti "anni di piombo". Per le industrie del design non è più neanche sufficiente avvalersi di una struttura produttiva estremamente flessibile: al di là delle ovvie economie di scala generate con l'automazione dei processi, la riduzione della mano d'opera e, in molti casi, la delocalizzazione delle fabbricazioni, è difficile incrementare i risultati economici solo attraverso il marketing, insufficiente a prevedere le scelte di un pubblico di consumatori ormai smalzato e a volte incontentabile, che contribuisce anche a rendere sempre più breve la vita media dei prodotti.

Diventa così ancora più importante il ruolo di chi deve definire autonomamente strategie e pianificazione: per le aziende più fortunate, o con una più lunga di tradizione di innovazione, questo ruolo può contare su un "patrimonio genetico" di idee, metodi e intuizioni, spesso geniali.

Anche per Olivari all'inizio degli anni ottanta si tratta di affrontare il passaggio progressivo della gestione aziendale alla terza generazione, con i fratelli Giuseppe, Giovanni, Carlo, Antonio ed Enrico Olivari, figli di Ernesto. Fatta salva la decisione di mantenere e ampliare le produzioni all'interno dell'azienda, l'orientamento principale è quello di

individuare nuovi prodotti, indipendentemente dalle occasioni specifiche date dagli architetti stessi per la realizzazione di particolari edifici. Il gruppo dei progettisti per Olivari rapidamente si internazionalizza e si estende, da Andries Van Onck a Rossari e Farina, da Giorgio Rosenthal a Mercatali e Pedrizzetti, da Fabrizio Bianchetti a Sigeaki Asahara: il parco dei prodotti si arricchisce così di molte nuove soluzioni, che sviluppano le diverse tecnologie e i materiali già ampiamente sperimentati, con interessanti risultati commerciali e qualche esperienza davvero singolare, come la collaborazione con Giorgetto Giugiaro, tra i primi designer coinvolti dalla nuova generazione Olivari.

L'apparizione di Giugiaro sulla scena del progetto a suo tempo ha rappresentato una vera e propria rivoluzione nella concezione del *car design*, un settore tanto snobbato da storici e accademici quanto fondamentale per l'economia e la società, soprattutto quella italiana. Fino agli anni sessanta in Europa non esisteva nell'industria dell'automobile 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: eccettuate le vetture dei grandi carrozzieri – da Pininfarina a Bertone, da Ghia a Zagato – vere e proprie sculture in movimento, al mercato di massa erano destinate soprattutto orrende, e a volte insicure, scatole di metallo. Giugiaro capovolge completamente questa situazione arcaica, si propone non più come semplice *stylist*, ma come progettista integrale, in grado di concepire radicalmente nuove automobili: che non saranno più approssimativi abitacoli rivestiti di lamiera, a simulare aerodinamiche esistenti, ma veri mezzi di trasporto sicuri, affidabili e "belli" nella loro qualità complessiva. Nelle sue stesse parole, "gli alti costi degli investimenti per avviare alla serie un prodotto [...] impongono al designer il massimo sforzo per fornire risposte precise e integrate al committente. Il designer deve compendiare la funzione creativa con quella tecnologica –



Giorgetto Giugiaro, macchina fotografica Nikon D3 (2008).
Giorgetto Giugiaro, Nikon D3 camera (2008).
Archivio Giugiaro

(1969, in natural and burnished brass), while the Montecarlo knob seems to be a variation on the theme of the *Melanzana* (1960): but while in the metal handles for Azucena the two colours are limited to distinguishing the lever and the element linking it to the rosette, in the models in plastic the red and black correspond to different inserts that, when coupled, form the two handles. The result was two wholly new products, in form and conception, that — after their *ad hoc* realization — entered the Olivari catalogue, where they remained for many years, underlining one of the great virtues of plastic materials: their extreme versatility, their capacity to adapt to a wide variety of forms, where the fundamental factor is always the quality of the idea that comes from the designer. No material is in itself a guarantee of a good design, not even with the most successful of producers: but when a mentality like Caccia Dominioni's — open to innovation right down to the detail of small, simple elements of the fittings — encounters the enthusiasm of expert manufacturers, then any material can generate everyday utensils of quality as positive surprises, autonomous expressions of their time, interpreted through the clear-eyed gaze of a great artisan of architecture.

Yet even Caccia's work represented and could satisfy only an elite “niche”, however important, of a market like that of constructions and furnishings, which is variegated and in constant movement, not always in a consistent direction: indeed the absence of a visible and preponderant trend in culture, society and the economy is a connotation of post-modernity. So that producers, like designers, dependent for their survival on shifts (at times outright vagaries) in so-called lifestyle, are continually asking themselves difficult questions about their choices of product. So while the passage from the 1970s to the 1980s was marked by a resurgence in demand, the latter was further complicated by an increased level of sophistication imposed by the mass-media, for example with the birth and exceptional growth of

private TV channels (a novelty for Italy) and more in general by a comprehensible euphoria of consumption generated by the emergence from the depressed climate of the so-called “anni di piombo” (“years of lead”). For the industries of design it was no longer even sufficient to rely on an extremely flexible structure of production: apart from the obvious economies of scale achieved with the automation of processes, the reduction in the workforce and, in many cases, the delocalization of manufacturing facilities, it was hard to increase profits through marketing alone, incapable of predicting the choices of a by now worldly-wise and at times hard-to-please public of consumers that also helped to make the average lifetime of products shorter and shorter.

So the role of those who had to define strategies and planning independently became even more important: for the more fortunate companies, or those with a longer tradition of innovation, the person who played this role could count on a “genetic inheritance” of ideas, methods and often brilliant intuitions.

At the beginning of the 1980s Olivari also had to grapple with the progressive transfer of the running of the company to the third generation, Ernesto's sons Giuseppe, Giovanni, Carlo, Antonio and Enrico Olivari. Apart from the decision to maintain and expand production within the company, the main orientation was to identify new products, independently of the specific opportunities provided by architects themselves for the fitting out of particular buildings. The group of designers working for Olivari was rapidly internationalized and expanded, from Andries Van Onck to Rossari and Farina, from Giorgio Rosenthal to Mercatali and Pedrizzetti, from Fabrizio Bianchetti to Asahara Sigeaki: thus the range of products was enriched with many new solutions that developed the various technologies and the already widely tested materials, with interesting commercial results and a few truly unusual experiences, such as the collaboration with Giorgetto



Giorgio Giugiaro, Ferrari GG50 (2005). La concept car, realizzata sulla base della 612 Scaglietti, celebra i cinquant'anni di attività di Giugiaro nel campo del disegno industriale.

Giorgio Giugiaro, Ferrari GG50 (2005). The concept car, built starting from a 612 Scaglietti, celebrates Giugiaro's 50th anniversary in the field of industrial design.

Archivio Giugiaro



Giorgetto Giugiaro, lavatrice *Indesit Moon* (2007).
 Giorgetto Giugiaro, Indesit Moon
 washing machine (2007).
 Archivio Giugiaro

Giugiaro, one of the first designers brought in by the new generation at Olivari.

At the time the appearance of Giugiaro on the design scene represented a genuine revolution in the conception of car design, a sector as widely snubbed by historians and academics as it has been fundamental for the economy and society, especially in Italy. Up until the 1960s the figure of the industrial designer did not exist in the European motor industry, but simply that of the stylist, who on the basis of more or less correct intuitions formally resolved the look of the vehicle. The consequences on the level of production were evident: apart from the cars of the great coachbuilders — from Pininfarina to Bertone, from Ghia to Zagato — true sculptures in movement, the ones produced for the mass market were mostly hideous, and sometimes unsafe, metal boxes. Giugiaro turned this archaic situation completely on its head, proposing himself no longer as a mere stylist, but as a comprehensive designer, capable of conceiving radically new cars: cars that would no longer be rough-and-ready driver and passenger compartments clad in sheet metal to simulate existing ideas of aerodynamics, but truly safe and reliable means of transport, “beautiful” in their overall quality. In his own words, “the high costs of investment required to bring a product into mass-production [...] mean that the designer has to make the greatest possible effort to provide the client with precise and integrated responses. The designer has to combine his creative function with the technological one — turn himself into an engineer to communicate with engineers — so as to be able to defend and assert the quality of his intuitions.”⁴

Acting on this conception, in 1968 Giugiaro founded — together with Aldo Mantovani, an expert in the technical design of vehicles, and Luciano Bosio, a specialist in the application of technology to industrialization — the Italdesign company, which proposed an absolutely unprecedented formula to automobile manufacturers: providing them not just with the concept of a new motor

vehicle, but also all the support necessary for its industrial production, including models, prototypes, bodywork, times, methods and equipment for fabrication and feasibility studies. Out of this formula came the Volkswagen Golf (25 million sold up to 2007, and still in production today) and dozens of other cars in every category, from the Fiat Panda to the Alfa Brera, that have decidedly transformed the way of thinking about, making and even using the automobile. Progressively Giugiaro extended his design activity to many other sectors, culminating in the setting up in 1981 — at the start of a new golden age for the Made in Italy productions — of Giugiaro Design, which deals with all products different from the car, not holding back from any category: from cameras to telephones, from sewing machines to mineral water bottles, from equipment for videogames to workwear, apparently disparate products that in Giugiaro’s work are united by the importance of an all-embracing approach to design. Whether working on the handlebars of a bicycle or a new pasta shape like the Marille, he has always attempted to come up with a formal solution consistent with a principle of use and invention.

In this sense the case of the design of the *Pitagora* handle is truly remarkable: when the Olivari brothers made contact with Giugiaro in 1985 and presented him with a brief for the utilization of plastic, it was evident from the first renderings that the proposal was not going in the more ergonomic direction that they might have expected. By definition, a plastic material is one whose properties allow it to be moulded into the most complex and diverse shapes: Giugiaro’s design seemed instead to rely on the use of geometric volumes and primary colours, a red cylinder for the lever and a yellow cube (or parallelepiped) as a connector to the rosette, apparently in homage to the Bauhaus, or at least its best-known symbols. The end result, even though the handle is no longer in production, is still of interest as the expression of an important phase of transition in design for industry.



Giorgetto Giugiaro, City Taxi Alfa Romeo per il concorso del MoMa di New York (1976).

Giorgetto Giugiaro, Alfa Romeo City Taxi for the concourse of the MoMa in New York (1976).
Archivio Giugiaro

farsi tecnico per dialogare con i tecnici – per poter difendere e affermare la qualità delle sue intuizioni”⁴.

Seguendo questa sua concezione nel 1968 Giugiaro fonda – insieme ad Aldo Mantovani, esperto tecnico della progettazione, e Luciano Bosio, specialista di tecnologie per l’industrializzazione – la società Italdesign, con cui viene proposta alle case costruttrici una formula assolutamente inedita: fornire loro non solo il concetto di un nuovo autoveicolo, ma anche tutti i supporti necessari alla sua industrializzazione, inclusi modelli, prototipi, carrozzeria, tempi e metodi di produzione, attrezzature per la fabbricazione, fattibilità. Con questa formula sono nate la Golf Volkswagen (25 milioni di esemplari venduti fino al 2007, e ancora oggi in produzione) e decine di altre automobili di ogni categoria, dalla Fiat Panda all’Alfa Brera,

che hanno decisamente trasformato il modo di pensare, produrre, ma anche di usare, l’automobile. Progressivamente Giugiaro estende la sua attività di progetto a molti altri settori, fino a creare nel 1981 – all’inizio di una nuova età dell’oro per il Made in Italy – la Giugiaro Design, che si occupa di tutti i prodotti diversi dall’automobile, senza arrestarsi di fronte a nessuna tipologia: dalle macchine fotografiche ai telefoni, dalle macchine per cucire alle bottiglie d’acqua minerale, dalle attrezzature per videogame all’abbigliamento da lavoro, nel lavoro di Giugiaro prodotti apparentemente disparati sono accomunati dall’importanza di un approccio progettuale integrale. Si tratti del manubrio di una bicicletta o di una pasta alimentare come le *Marille*, il tentativo di individuare una soluzione formale coerente a un principio d’uso e d’invenzione è sempre perseguito.



Giorgetto Giugiaro, elettrotreno ad assetto variabile ETR 600 Frecciargento (2006).
Giorgetto Giugiaro, ETR 600 Frecciargento variable layout electric train (2006).
Archivio Giugiaro

Giorgetto Giugiaro, maniglia in resina
Pitagora (1985, produzione Olivari).
*Giorgetto Giugiaro, Pitagora resin
handle (1985, manufactured by
Olivari).*
Foto/Photo Santi Caleca



Although it remains one of the most technologically advanced materials, plastic is a reminder of a heroic age of consumption, when this still seemed to be the only *raison d'être* — not to speak of means of salvation — for industry, the designer and, of course, the consumer. All that is left of those epic times in post-modernity is the superficial aspect, the sense of a material with different properties from all the others but, apart from the colour, almost inexpressive in itself — to the point where, in the worst cases, it tries to mimic far more traditional materials, from wood to metal. At bottom, Giugiaro's attempt to utilize it in a “purist” form was already part of post-modern design, in which there is no more of the naïve enthusiasm for technological innovation, but where the versatility of a material — even the most advanced — is simply adapted to formal, or formalistic requirements. But when these gain the upper hand over the functional ones, the risk of kitsch, of poor taste, is always present: a risk avoided in this case, thanks to the great professionalism of Giugiaro and the technical expertise of Olivari, which was able to turn his design into a commercially sound product, and at the same time a one-off without parallels in the short but eventful history of the plastic handle.

Thus in post-modern times Italian design, as the eccentric example provided by Giugiaro also demonstrates, has presented some wholly original characteristics. Rather than relying on the monotonous citation of the classical style, so dear to post-modern eclecticism of the Anglo-American variety, it harks back paradoxically to the modern tradition of the avant-gardes; instead of looking to the past it projects itself into the near future, seeking to employ the most diverse techniques, from the artisan to the digital; rather than exercising itself formalistically on ephemeral buildings, it has focused on the concrete practice of research into and design of the industrial product. Chronologically post-modern, what would come to be defined as the “New Italian Design” of the 1980s and 1990s is ideologically *neo-*

Giorgetto Giugiaro, maniglia *Tecno*
(1999, produzione Olivari).
Giorgetto Giugiaro, Tecno handle
(1999, manufactured by Olivari).
Archivio Olivari



Il caso del disegno della maniglia *Pitagora* è in questo senso davvero singolare: quando nel 1985 i fratelli Olivari prendono contatto con Giugiaro e gli propongono un *brief* per l'utilizzo della materia plastica, già dai primi *rendering* si rendono conto che la proposta non va nella direzione più ergonomica che ci si sarebbe potuti aspettare. Per definizione, la materia plastica è quella che per le sue proprietà può essere plasmata nelle forme più complesse e diverse: il progetto di Giugiaro sembra invece puntare sull'utilizzo di volumi geometrici e di colori primari, un cilindro rosso per la leva e un cubo giallo (o un parallelepipedo) come raccordo alla rosetta, apparentemente un omaggio al Bauhaus o almeno ai suoi simboli più conosciuti. Il risultato finale, anche se la maniglia non è più in produzione, mantiene ancora un suo interesse come espressione di un'importante fase di passaggio nel design per l'industria. Sebbene rimanga uno dei materiali più tecnologicamente avanzati, la plastica è comunque il ricordo di un'epopea popolare del consumo, quando questo sembrava essere ancora unica ragione di vita – per non dire di salvezza – dell'industria, del progettista e, naturalmente, del consumatore stesso. Di questa epopea, nella postmodernità rimane solo l'aspetto superficiale, il senso di una materia con proprietà diverse da tutte le altre ma, a parte il colore, in sé quasi inespressiva – fino al punto di voler assomigliare, nei casi peggiori, a materiali ben più tradizionali, dal legno al metallo stesso. In fondo, il tentativo di Giugiaro di utilizzarla in una forma “purista” fa già parte del design postmoderno, in cui non c'è più l'ingenuo entusiasmo per l'innovazione tecnologica, ma dove la versatilità di un materiale – fosse anche il più evoluto – va semplicemente piegata alle esigenze formali, o formalistiche. Quando queste, però, prendono il sopravvento su quelle funzionali, il rischio del kitsch, del cattivo gusto è sempre presente: un rischio in questo caso evitato, grazie al grande professionismo di Giugiaro e alla competenza tecnica degli Olivari, che dal suo progetto riescono a realizzare comunque un prodotto

commercialmente valido, e allo stesso tempo un *unicum* senza corrispondenze nella breve ma movimentata storia della maniglia in plastica.

Il design italiano nella postmodernità, come dimostra anche l'eccentrico esempio dato da Giugiaro, si presenta dunque con caratteristiche del tutto originali. Più che sulla monotona citazione classicheggiante, tanto cara all'ecllettismo *postmodern* di matrice anglosassone, si rifà con un paradosso proprio alla tradizione moderna delle avanguardie; invece di guardare al passato si proietta nel futuro prossimo, cercando di impiegare le tecniche più diverse, da quelle artigianali a quelle digitali; piuttosto che esercitarsi formalisticamente su edifici effimeri, si concentra sulla concreta pratica di ricerca e progettazione del prodotto industriale. Cronologicamente postmoderno, quello che verrà poi definito il “Nuovo Design Italiano” degli anni ottanta e novanta è ideologicamente *neomoderno*. Non è un caso che anche i fenomeni di *revival* ad avere più successo in Italia, almeno sul piano culturale, siano gli anni cinquanta – che evocano la rinascita del paese e una nuova libertà d'espressione – e gli anni trenta che, malgrado il loro drammatico legame con il fascismo, nell'architettura modernista e nei primi esempi di disegno industriale sono protesi verso una dimensione culturale internazionale. Non sorprende perciò che le citazioni più frequenti si rifacciano a questi due periodi storici, e più in generale alle avanguardie artistiche storiche, dal futurismo al Bauhaus: tra gli atteggiamenti più provocatori che fanno leva sulla suggestione esercitata da questi grandi riferimenti ideologici, risaltano dalla fine degli anni settanta le azioni progettuali e gli oggetti sperimentali prodotti da individui e gruppi – dallo Studio Alchymia (poi Alchimia) di Alessandro Guerriero alla Memphis di Ettore Sottsass, accompagnato da molteplici autori da Shiro Kuramata ad Andrea Branzi, da Michele De Lucchi ad Hans Hollein. Alchimia (che pure raccoglie inizialmente intorno a sé lo stesso Sottsass, Branzi e altri autori) agisce sotto la “guida spirituale” di Alessandro



Alberto Alessi, Achille Castiglioni, Enzo Mari, Aldo Rossi, Alessandro Mendini nello stabilimento Alessi a Crusinallo di Omegna, Verbania (1989).

Alberto Alessi, Achille Castiglioni, Enzo Mari, Aldo Rossi and Alessandro Mendini in the Alessi plant in Crusinallo di Omegna, Verbania (1989).

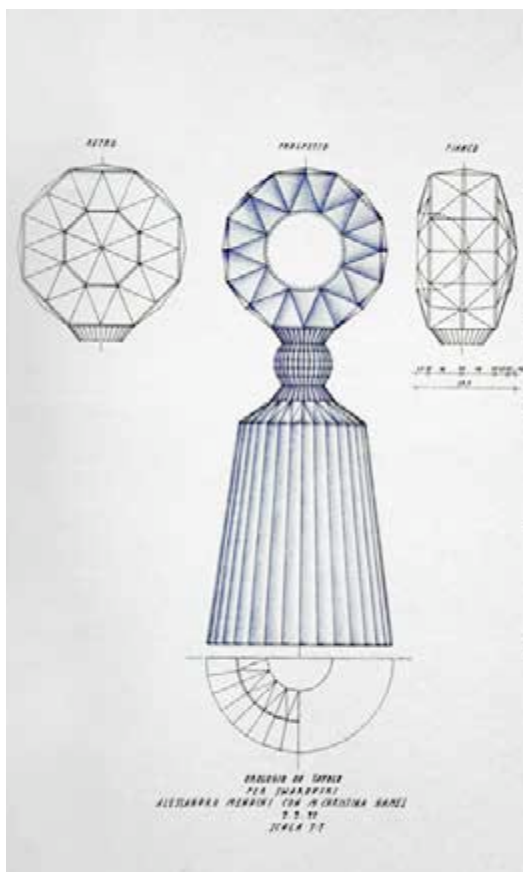
Foto/Photo Gianni Berengo Gardin



Alessandro Mendini, cavatappi Anna G (1994, produzione Alessi).

Alessandro Mendini, Anna G bottle-opener (1994, manufactured by Alessi).

Archivio Mendini



Alessandro Mendini, studio
per orologio da tavola in cristallo
Swarovsky (1999).
*Alessandro Mendini, study for
Swarovsky crystal glass table clock
(1999).*
Archivio Mendini

Mendini, che di lì a qualche anno, assumendo la direzione della rivista “Domus” alla morte di Gio Ponti, sarebbe stato il vero motore di un rinnovamento complessivo dell’immagine del design e dell’architettura italiana nel mondo. Come logico sviluppo delle teorie del design “radicale”, Alchimia nega l’idea stessa di avanguardia, pratica un sano materialismo, stabilisce che il design è un campo d’espressione come altri: in esso le contraddizioni non si risolvono con un abbraccio tra industria e progettisti, ma possono essere espresse solo così come sono. E così come l’arte, la moda o il teatro, il design può raccogliere ispirazione dalla vita di tutti i giorni, dagli oggetti e dalle cose, sublimi o volgari, che ne fanno parte. Quindi va bene citare i laminati plastici da vecchio bar, la ceramica da souvenir ma anche Kandinskij, il razionalismo italiano, l’art déco francese, fino allo stesso pop degli anni sessanta, in una velocissima corsa al *revival*, decennio dopo decennio. Ruolo centrale hanno in questa attività di ricerca le molte mostre ed esposizioni che Alchimia e Memphis organizzano un po’ ovunque nel mondo, tra cui rimangono fondative il Forum Design di Linz, in Austria, nel giugno 1980, e “L’Oggetto Banale” alla prima Biennale di Architettura di Venezia, nel luglio dello stesso anno, entrambe curate da Alessandro Mendini con Alchimia.

Nella mostra di Venezia (che accompagna la più famosa “Strada Novissima”, ovvero la mostra internazionale di architettura ideata e curata da Paolo Portoghesi) compaiono una serie di oggetti d’uso quotidiano e di disegno anonimo, da un vaporizzatore d’acqua a una caffettiera espresso, su cui gli autori intervengono con piccoli elementi decorativi. L’intero allestimento è soprattutto una grande allegoria della “banalità” come possibile tema di partenza per una ricostruzione di significato per il design. Tra tutti i testi del catalogo, quello di Mendini è il più sintetico e significativo: “Il grande numero e la serie implicano il concetto di banale. La moltiplicazione del capolavoro è un’utopia intellettuale [...] Urge una provocazione sconcertante, disorientante,

dissacrante, spinta a concentrare l’attenzione sugli oggetti senza qualità, a riflettere sull’odierno disagio progettuale”⁵. Questo pronunciamento duro, diretto, viene rafforzato nella posizione di Franco Raggi, che collabora alla mostra: “Rispetto al linguaggio ormai cieco delle avanguardie e alla retorica del non-progetto, la proposta di un Design Banale è un atto polemico per riconnettere la progettazione di beni strumentali alle loro condizioni di uso reale”⁶. Oltre una certa connotazione ideologica, va riconosciuto che queste posizioni hanno il merito di smuovere il terreno inaridito dell’autocelebrazione cui industrie e progettisti amano cedere, specialmente nei momenti di crisi di prospettiva. Entrambi i suggerimenti di Mendini e Raggi, visti oggi retrospettivamente, rappresentano una provocazione raccolta positivamente da alcune industrie di punta del design italiano – come Alessi, Driade o Zanotta – che proprio negli anni ottanta vedranno la massima espansione nella ricerca e nella sperimentazione di nuovi linguaggi per l’oggetto di produzione seriale. Alessi in particolare, nella persona di Alberto Alessi’, anch’egli esponente di una seconda generazione nell’impresa di famiglia, saprà rilanciare la propria immagine già prestigiosa con una serie di operazioni, coordinate proprio da Mendini, come *Tea and Coffee Piazza* del 1983 (una sorta di catalogo delle poetiche dei principali architetti del *postmodern*, sotto forma di servizi da tè e caffè), che avranno la funzione di promuovere la ricerca di nuove forme per oggetti apparentemente banali (dalla teiera alla zuccheriera) e contemporaneamente arricchire e diversificare la produzione aziendale. Dalle attrezzature per bar si passa prima alle caffettiere (con progetti di Richard Sapper e Aldo Rossi), poi alle posate (con Castiglioni, Sottsass e, in seguito, Caccia Dominioni), alle pentole (con Massimo Morozzi e Sapper) e, a partire dagli anni novanta, una ricchissima serie di oggetti in plastica disegnati principalmente da Stefano Giovannoni. Anche se queste tipologie di “casalinghi” in apparenza non si discostano da quelle precedenti, si rivolgono a un sistema di

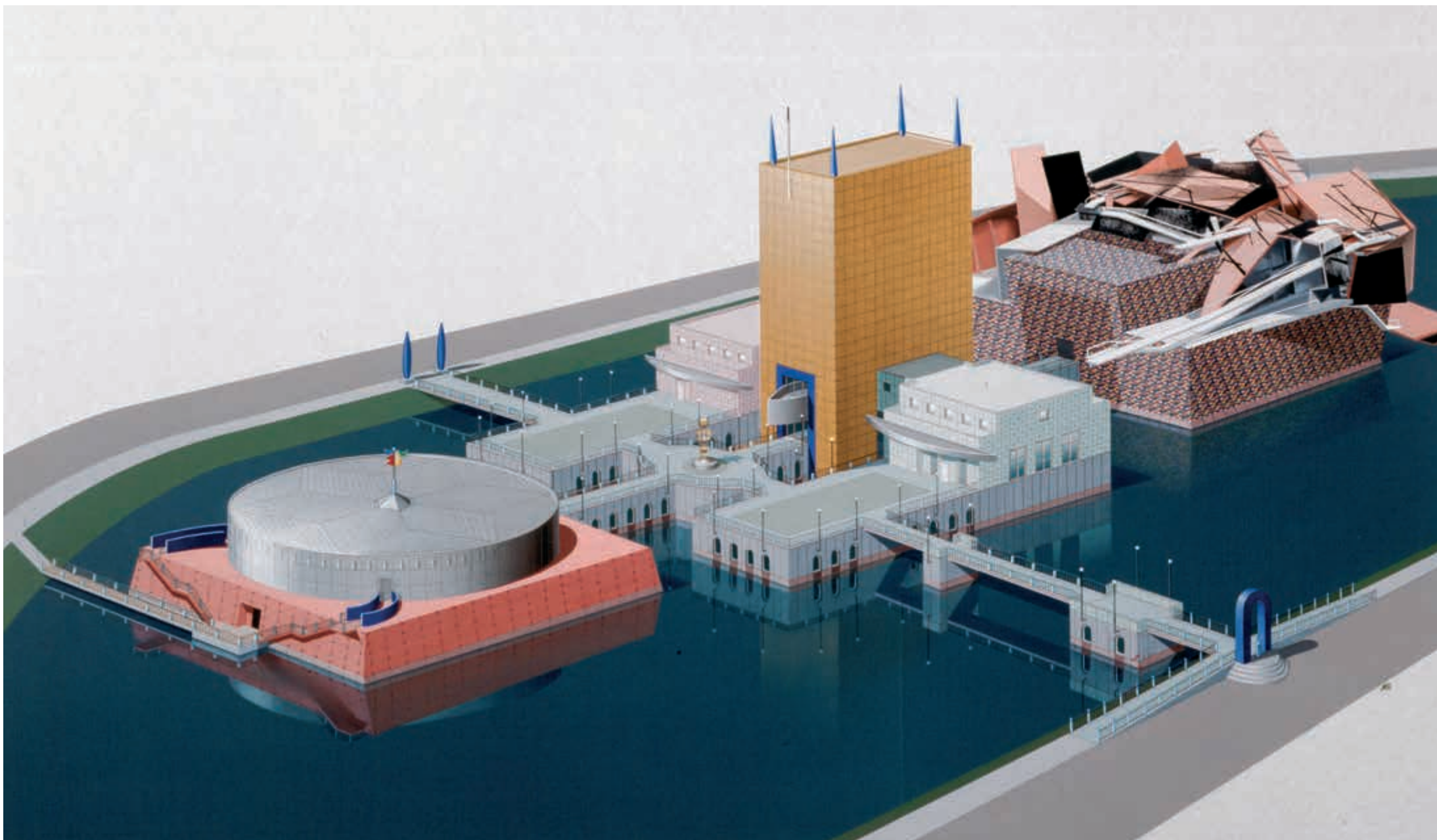


Una copertina di "Domus" nel periodo della prima direzione di Alessandro Mendini (dicembre 1982, n. 634, art direction Studio Alchimia). A cover of Domus in the period of the first editorship of Alessandro Mendini (December 1982, no. 634, art direction Studio Alchimia). Archivio Casciani

modern. It is no coincidence that even the phenomena of revival that have had most success in Italy, at least on the cultural level, look back to the 1950s — which evoke the recovery of the country and a new freedom of expression — and the 1930s which, despite their dramatic association with Fascism, saw Modernist architecture and the early examples of industrial design reaching out towards an international dimension of culture. So it is no surprise that the most frequent citations are of these two periods in history, and more in general of the historic artistic avant-gardes, from Futurism to the Bauhaus. Among the most provocative attitudes that have played on the fascination exerted by these ideological references, the design actions and experimental objects produced by individuals and groups — from Alessandro Guerriero's Studio Alchimia (later Alchimia) to Ettore Sottsass's Memphis, accompanied by many other designers, from Shiro Kuramata to Andrea Branzi, and from Michele De Lucchi to Hans Hollein — date from the end of the 1970s. Alchimia (with which Sottsass himself, Branzi and other designers were also initially associated) acted under the "spiritual guidance" of Alessandro Mendini, who a few years later, taking over as editor of *Domus* magazine on the death of Gio Ponti, would become the true driving force of a comprehensive renewal of the image of Italian design and architecture in the world. As a logical extension of the theories of "radical" design, Alchimia spurned the very idea of avant-garde, practicing a healthy materialism and establishing design as a field of expression like others: in it the contradictions were not resolved through an embrace between industry and designers, but could only be expressed for what they were. And just like art, fashion or the theatre, design could draw inspiration from everyday life, from the sublime or vulgar objects and things that are part of it. So it was okay to cite the laminated plastics of the old-fashioned bar, souvenir pottery as well as Kandinsky, Italian Rationalism, French Art Déco and even the Pop Art of the 1960s, in a rapid race

to revival, decade after decade. A central role was played in this research activity by the many exhibitions that Alchimia and Memphis staged in various parts of the world: fundamental among these were *Forum Design* in Linz, Austria, in June 1980, and *L'Oggetto Banale* at the first Venice Biennale of Architecture in July of the same year, both organized by Alessandro Mendini with Alchimia.

At the exhibition in Venice (which accompanied the more famous *Strada Novissima*, i.e. the international exhibition of architecture conceived and organized by Paolo Portoghesi) a series of objects of everyday use and anonymous design appeared, from a water vaporizer to an espresso coffee maker, on which the authors intervened with small decorative elements. The entire exhibition was above all a great allegory of "banality" as a possible point of departure for a reconstruction of meaning for design. Of all the essays in the catalogue that accompanied the exhibition, Mendini's is the most concise and telling: "Large numbers and mass production imply the concept of the banal. The multiplication of the masterpiece is an intellectual utopia [...]. What is urgently needed is a disconcerting, disorienting, irreverent provocation willing to focus attention on objects without qualities, to reflect on today's awkwardness of design."⁵ This harsh, uncompromising pronouncement was reinforced by the words of Franco Raggi, who collaborated on the exhibition: "With respect to the now blind language of the avant-gardes and the rhetoric of non-design, the proposal of a Banal Design is a polemical action intended to reconnect the design of basic capital goods to their conditions of real use."⁶ In addition to a certain whiff of ideology, it has to be recognized that these positions had the merit of breaking up the arid ground of the self-celebration in which industries and designers like to indulge, especially at moments of a crisis in prospects. Looked at in retrospective, the suggestions of both Mendini and Raggi represented a provocation that spurred a positive reaction from several leading industries in the Italian



Alessandro e Francesco Mendini,
Groningen Museum, Olanda, con
COOP Himmelblau, Michele De
Lucchi, Philippe Starck (1988-1994),
l'opera di architettura più importante
realizzata dall'Atelier Mendini.
Archivio Mendini

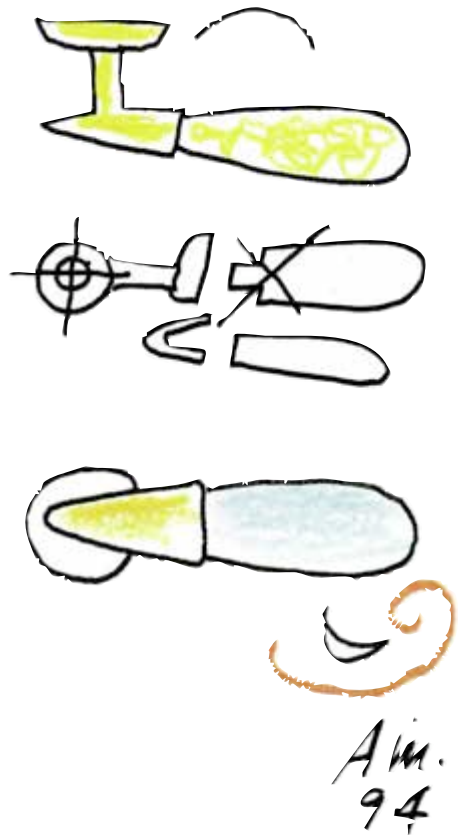
*Alessandro and Francesco Mendini,
Groningen Museum, Holland, with
COOP Himmelblau, Michele De
Lucchi, Philippe Starck (1988-1994),
the most important work of
architecture by Atelier Mendini.*

design world — such as Alessi, Driade and Zanotta — that in the 1980s were to see the greatest expansion in research into and experimentation with new languages for the mass-produced article. Alessi in particular, in the person of Alberto Alessi,⁷ also a member of a second generation running the family business, was able to relaunch its already prestigious image with a series of operations coordinated by Mendini himself. Amongst them, the *Tea and Coffee Piazza* of 1983 (a sort of catalogue of the poetics of the principal architects of the post-modern, in the form of tea and coffee services), would have the function of promoting the search for new forms for apparently banal objects (from the teapot to the sugar bowl) and at the same time enriching and diversifying the company's production. From bar equipment it moved first to coffee makers (with designs by Richard Sapper and Aldo Rossi), then to cutlery (with Castiglioni, Sottsass and, later on, Caccia Dominioni), pots and pans (with Massimo Morozzi and Sapper) and, from the 1990s onwards, an extensive series of objects in plastic designed mostly by Stefano Giovannoni. Even though these types of "household article" did not apparently differ from preceding ones, they were aimed at a much broader and sophisticated system of distribution and public that would end up turning Alessi into an authentic cult. Its cutlery, pots and pans, kettles and coffee makers, as well as citrus-fruit squeezers and corkscrews (although in a decidedly high price band), were to become both consumer goods and collector's items, present in all kinds of shops, from the megastore to the sophisticated interior design boutique. This "enlightened" industrial strategy — putting the stimulus to the creation of new products on the part of architects, designer and even artists at the very top of its list of entrepreneurial values — would progressively make Alessi an important reference for all the companies, in Italy as elsewhere in the world, that find their *raison d'être* and their hold on the market in the quality of the design.

Close from the viewpoint of geography, culture and age

to Alberto Alessi and his company,⁸ the Olivari brothers also turned to Mendini in 1989, initiating a wide-ranging collaboration, from the study of new products to the redefinition of the company's overall image. These were years in which Mendini's radical positions were maturing, allowing him to move on to an at once disenchanted and poetic vision of design: in it an awareness of the impossibility of turning the world upside down through design (the not so secret aspiration of the avant-gardes of every age) was united with a passion for an approach somewhere between the artisan and the industrial, one that in any case made it possible to impart beauty to small and everyday things, starting out from the simplicity of their nature, perhaps transfigured by playing around with unusual forms, colours and materials. Given these positions of dreamy realism, it was important for Mendini to get in tune with industry, with the various designers and even with all those who contributed every day to invigorating the world of production, to defining a cultural identity through their commitment to obtaining the highest quality at all stages of the product's life: from its conception to its material realization and its consumption, whether real or simply cultural. To put this philosophy of a combination of different intellectual skills and professional competences into effect, in a correct relationship between theory and practice (to borrow Marxist terminology), Mendini regularly organized workgroups of varying size, with which he succeeded in carrying out operations on design, architecture or simply themes of research he considered important — on the most diverse scales. Convinced that the dissolution of the individual avant-garde (the only kind possible in post-modern society) did not result in a loss of quality, but exactly the opposite, he was happy to make the sacrifice of his signature, renouncing total and egocentric control of the group project. Out of this came in the 1980s the first new editorial staff of *Domus* magazine after the death of Gio Ponti,⁹ the many exhibitions and installations staged with

Alessandro Mendini, schizzi
per la maniglia *Aurora*, 1994.
*Alessandro Mendini, sketches
for Aurora handle, 1994.*



Alessandro Mendini, collezione di
lampade *Galassia* (1993, produzione
Venini).
*Alessandro Mendini, collection of
Galassia lamps (1993, manufactured
by Venini).*
Archivio Mendini

Alessandro Mendini, maniglia *Tebe*
(1992, produzione Olivari).
Alessandro Mendini, Tebe handle
(1992, manufactured by Olivari).
Foto/Photo Santi Caleca
Archivio Olivari



the Studio Alchimia, the art direction for Swatch, the Casa della Felicità (House of Happiness) for Alberto Alessi and the design of the Groninger Museum in the Netherlands (with his brother Francesco in the Atelier Mendini, 1989–94), regarded by many as his masterpiece, on which artists and architects of international standing also collaborated, from Philippe Starck to Coop Himmelb(l)au, from Michele De Lucchi to Frank Stella.

And so for Olivari too Mendini came up with a new look for the offices and the production plant, in a design (1991–92, with Piero Gaeta and Dagmar Trinks) that staked a great deal on a revival of the company's historical memory: here the use of Marcello Piacentini's *Iustitia* and

Libertas models was suggested and the idea was born of constructing a small museum of the handle, to give order and identity to a collection of pieces produced by a group of designers of the highest quality, with a coherence not easily found in other productions. Although the project of the new headquarters was not realized, the encounter with Mendini left an important theoretical mark on the history of the company. As Antonio Olivari wrote in the book *Atelier Mendini: un'utopia visiva*, published in 1994 on the occasion of the opening of the Groninger Museum: "Being conscious of your own past offers confidence and receptiveness for the future; with Atelier Mendini, Olivari has discovered an awareness of its maturity, a fidelity to a role constructed

Alessandro Mendini, maniglia *Aurora*
(1994, produzione Olivari).

Aurora affronta il tema complesso
della combinazione di due materiali
come l'ottone e il vetro.

Foto/Photo Santi Caleca

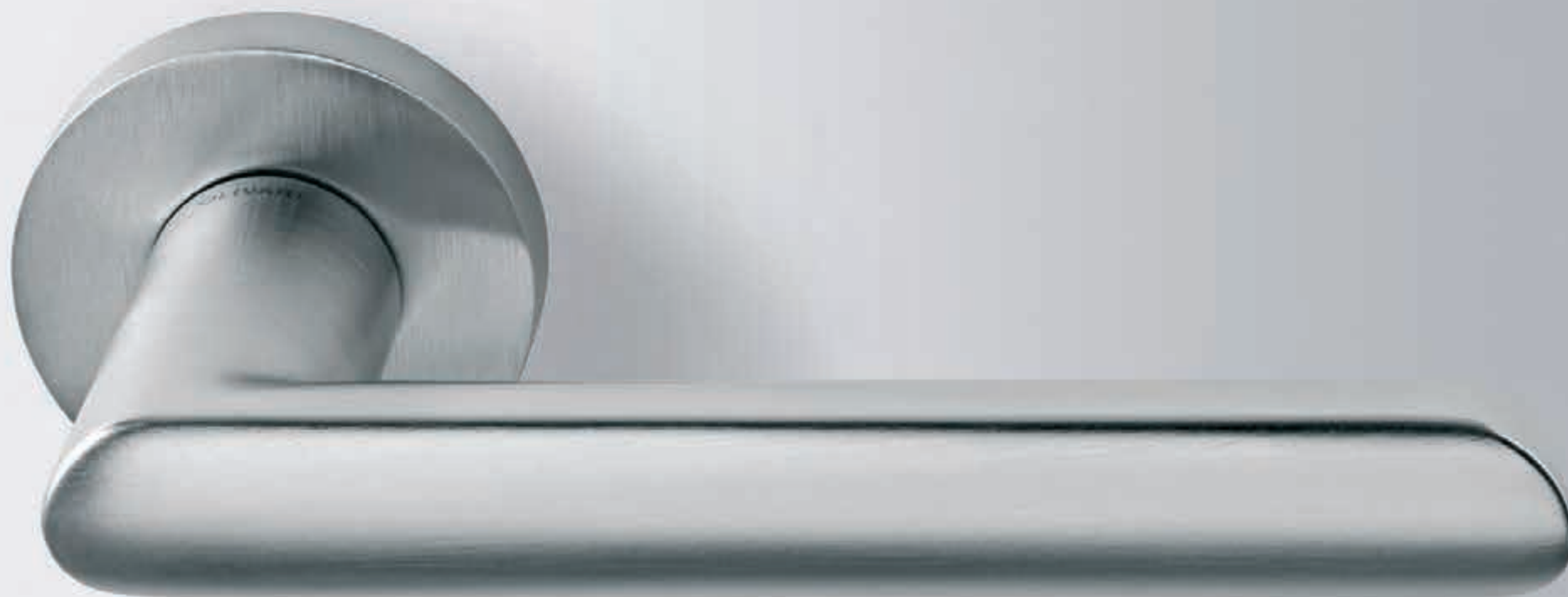
Alessandro Mendini, Aurora handle
(1994, manufactured by Olivari).

Aurora deals with the complex topic
of the combination of two materials,
brass and glass.



Richard Sapper, maniglia *Laser* (1998
produzione Olivari). La "macchina
semplice" disegnata da Sapper gioca
sulla doppia curvatura che compone
la sezione trasversale della leva.
Foto/Photo Santi Caleca

*Richard Sapper, Laser handle (1998
manufactured by Olivari). The "simple
machine" designed by Sapper plays
on the double curvature
that composes the transversal
section of the lever.*



distribuzione e a un pubblico molto più ampio e sofisticato, che finirà per decretare il successo di Alessi come un'impresa autenticamente *cult*. Le posate, le pentole, i bollitori, le caffettiere, ma anche gli spremiagrumi e i cavatappi – sia pure in una fascia di prezzo decisamente alta – diventeranno oggetti di consumo e insieme di collezionismo, presenti in tutti i generi di negozi, dal *megastore* alla sofisticata boutique di arredamento. Questa strategia industriale “illuminata” – mettere al primo posto assoluto tra i valori imprenditoriali lo stimolo alla creazione di nuovi prodotti da parte di architetti, designer e perfino artisti – farà progressivamente di Alessi anche un importante riferimento per tutte le aziende, in Italia come nel mondo, che trovano la loro ragione d'essere e rimanere sul mercato grazie alla qualità del design.

Geograficamente, culturalmente e anagraficamente vicini ad Alberto Alessi e alla sua industria⁸, anche i fratelli Olivari, a partire dal 1989, si rivolgono a Mendini per iniziare una collaborazione ad ampio spettro, dallo studio di nuovi prodotti fino alla ridefinizione dell'immagine aziendale complessiva. Sono anni in cui Mendini va maturando le sue posizioni radicali per passare a una visione del design insieme disincantata e poetica: in essa la coscienza dell'impossibilità di rivoluzionare il mondo attraverso il progetto (segreta, ma non tanto, aspirazione delle avanguardie di ogni epoca) si unisce alla passione per un fare tra l'artigianato e l'industria, che permette comunque di dare bellezza alle piccole cose quotidiane, a partire dalla loro natura di semplicità, magari trasfigurata fantasticando con forme, colori e materiali insoliti. Su queste posizioni di un realismo sognante è importante per Mendini trovare sintonia con l'industria, con i diversi autori progettisti ma anche con tutti coloro che contribuiscono ogni giorno a vivificare la realtà della produzione, a definirne un'identità culturale attraverso l'impegno nell'ottenere la massima qualità in tutte le fasi di vita del prodotto: dall'ideazione alla realizzazione materiale, fino al suo consumo, reale o

semplicemente culturale. Per mettere in atto, in un corretto rapporto teoria-prassi (per usare una terminologia marxista), questa filosofia di incrocio tra diverse competenze e professionalità intellettuali, Mendini attiva regolarmente gruppi di lavoro più o meno numerosi, grazie ai quali riesce a condurre operazioni sul design, l'architettura o semplicemente su temi di ricerca a lui cari – nelle scale più diverse. Convinto che lo sciogliersi dell'avanguardia individuale (l'unica possibile nella società postmoderna) non produce una perdita di qualità, ma esattamente il contrario, affronta volentieri il sacrificio della firma, rinunciando al controllo totale ed egocentrico sul progetto di gruppo. Nascono così negli anni ottanta la prima nuova redazione della rivista “Domus” dopo la morte di Gio Ponti⁹, le tante mostre e installazioni realizzate con lo Studio Alchimia, l'art direction per Swatch, la Casa della Felicità per Alberto Alessi, il progetto del Museo di Groningen in Olanda (con il fratello Francesco nell'Atelier Mendini, 1989-1994), da molti considerato il suo capolavoro, a cui pure collaborano artisti e architetti di rilevanza internazionale, da Philippe Starck a Coop Himmelb(l)au, da Michele De Lucchi a Frank Stella.

Così anche per Olivari Mendini immagina una nuova fisionomia per gli uffici e lo stabilimento di produzione, in un progetto (1991-1992, con Piero Gaeta e Dagmar Trinks) che punta molto sul recupero della memoria storica dell'azienda: qui viene suggerito l'impiego dei modelli *Iustitia* e *Libertas* di Marcello Piacentini e nasce l'idea di costruire un piccolo museo della maniglia, che dovrebbe dare ordine e identità a una collezione di pezzi prodotti da un gruppo di autori di altissima qualità, con una coerenza non facile da riscontrare in altre produzioni. Anche se il progetto della nuova sede non viene realizzato, l'incontro con Mendini lascia una traccia teorica importante nella storia dell'azienda: come scrive Antonio Olivari nel libro *Atelier Mendini: un'utopia visiva*, pubblicato nel 1994 in occasione dell'inaugurazione del Museo di Groningen, “Essere consapevoli del proprio passato offre sicurezza e apertura per il futuro; con Atelier Mendini,

over time, but also the inexorable transformation to meet the new.”¹⁰ However Mendini’s contribution did not end here: to the surprise of his most severe critics, he has learned over the years to design industrial products of an undoubtedly expressive character but that are as functional as those of the most fervent Modernists. To the shirts, tiles, watches, drinking glasses, lamps, hangings, fabrics, pots and kitchen units he has created with leading manufacturers, of cultured or popular inspiration but all of them inviting people to consume in a conscious and yet uninhibited way, two Olivari handles were added in the early 1990s. Over years of reflection on the mechanisms of the design, production and sale of goods, Mendini had developed a sort of original “non-method” of design, derived from his own “Theory of the Banal”, which in this case gave rise to his idea of the handle as a “miniature” that “belongs to the history of custom and that with respect to a house has the same aesthetic function as a piece of jewellery has with respect to the human body.”¹¹ Thus while the *Tebe* model of 1991, combination of a cone, a sphere and a spindle in brass, carefully linked and proportioned, may have vaguely

zoomorphic associations, it has a surprisingly precious effect; and the later *Aurora* model, of 1994, which tackles the far from easy theme of the combination of two materials like glass and brass, thanks in part to a small technical secret, succeeded in becoming a new archetype, a still unsurpassed model of lightness with which Mendini “revealed himself to be a classic, an inveterate dreamer of perfect forms.”¹² And here we have another of the many paradoxes of Italian design, the very same paradoxes that have allowed it to rise from its own ashes so many times: starting out from a systematic criticism of the conventions of the industrial product, accompanied by a search for the more profound and symbolic meanings of the object, even a former “radical” designer like Mendini was able to find an expressive road of his own, taking him in directions that were certainly not linear, and at times almost labyrinthine, but which allowed him to re-establish a balanced relationship with industry. A small but auspicious prophecy for designers and manufacturers even in the long and difficult transition towards the Third Millennium, with its many doubts and scanty hopes.

¹ “An authentic success for Italian industry and its designers which made Italian products even better known abroad.” François Burkhardt, “Sull’accettazione del design italiano nella Repubblica Federale Tedesca,” in *Mobel aus Italien*, Istituto per il Commercio Estero, Rome-Stuttgart 1983, p. 155.

² “A colossal operation of promotion, not unlike the furniture shows or the Eurodomus events [...] an attempt to open up to the all-embracing American market [...] the tendency on the part of most people has been to see the exhibition itself as the death

certificate of Italian design.” In Paola Navone, Bruno Orlandoni, *Architettura “radicale”*, Documenti di Casabella, Milan 1974, p. 80.

³ Cf. “Lezione sulla nature e profezia sulla forma degli apparecchi radio”, in *Domus*, 151, July 1940, pp. 84–6.

⁴ In *Giugiario: i percorsi del design*, catalogue of the exhibition at the Museo dell’Automobile, Turin 1990, unpag.; now in Stefano Casciani, *L’architettura presa per mano: la maniglia moderna e il design della produzione Olivari*, Idea Books, Milan 1992, p. 88.

⁵ Alessandro Mendini, *Questa mostra*, in AA.VV., *Elogio del*

Banale, Milan: Studio Forma Alchimia, 1980, pp. 14–15.

⁶ Franco Raggi, *Elogio del Banale*, in *Elogio del Banale*, op. cit., p. 26.

⁷ See in this volume the conversation between Alberto Alessi, Stefano Casciani and Antonio Olivari, “Becoming Industrialists”.

⁸ Borgomanero, the headquarters of Olivari, is only about twenty kilometres away from Omegna, the headquarters of Alessi, along Statale 229 of the Lago d’Orta, a region historically abundant in workshops for the production of household articles in metal.

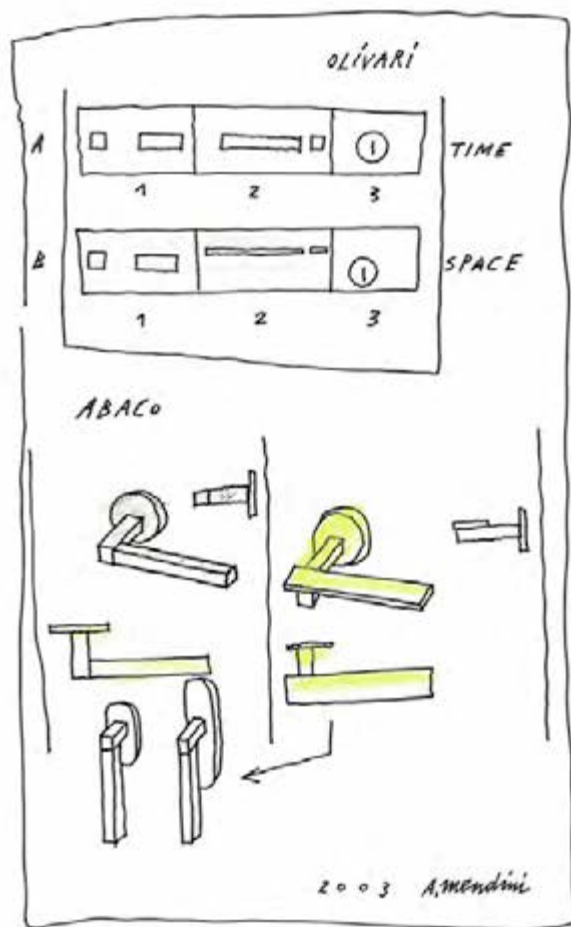
⁹ In addition to the author of this

book, the editorial staff of *Domus* was made up (from 1979 to 1985) of Gian Mario Andreani, Fulvio Irace, Ugo La Pietra, Lisa Licitra Ponti, Marianne Lorenz and Maria Grazia Mazzocchi, with Ettore Sottsass Jr. as art director and Pierre Restany as art critic and special correspondent.

¹⁰ Antonio Olivari, “Miniatura”, in Raffaella Poletti (ed.), *Atelier Mendini: un’utopia visiva*, Fabbri Editori/RCS, Milan 1994, p. 86.

¹¹ Alessandro Mendini, introduction to Stefano Casciani, *L’architettura presa per mano...*, cit., p. 5.

¹² Antonio Olivari, *Miniature*, *ibidem*.



Alessandro Mendini, schizzi per le maniglie *Time* e *Space* (produzione Olivari, 2003): l'eclettismo progettuale di Mendini gli permette di sviluppare due dei primi modelli "puristi" Olivari. *Alessandro Mendini, sketches for Time and Space handles (manufactured by Olivari, 2003): the eclecticism of Mendini's project work enabled him to develop two of the first "purist" models by Olivari.*

Olivari scopre la coscienza della propria maturità, la fedeltà a un ruolo costruito nel tempo, ma pure l'inesorabile trasformazione verso il nuovo"¹⁰. Il contributo di Mendini, però, non si ferma qui: insospettabilmente per i suoi critici più severi, nel corso degli anni ha imparato a disegnare prodotti industriali di un'indubbia carica espressiva ma anche altrettanto funzionali, quanto quelli dei modernisti più convinti. Alle camicie, piastrelle, orologi, bicchieri, lampade, arazzi, tessuti, pentole, cucine realizzate con i produttori più qualificati, con ispirazione colta o popolare, ma tutti ugualmente invitanti a un consumo cosciente eppure disinvolto, si aggiungono nei primi anni novanta due maniglie Olivari. In anni di riflessione sui meccanismi del disegno, della produzione e della vendita di merci, Mendini ha messo a punto una sorta di originale "non metodo" progettuale, derivato dalla sua stessa "Teoria del Banale", che in questo caso dà corpo alla sua idea di maniglia come "miniatura" che "appartiene alla storia del costume e rispetto a una casa ha lo stesso compito estetico che un gioiello ha rispetto al corpo umano"¹¹. Così il modello *Tebe* del 1991, combinazione di un cono, una sfera e un fuso in ottone,

collegati e proporzionati attentamente, per quanto possa richiamare vagamente memorie zoomorfe, risulta sorprendentemente prezioso; e anche il modello successivo *Aurora*, del 1994, che affronta il tema della non facile combinazione di due materiali come il vetro e l'ottone, grazie anche a un piccolo segreto tecnico riesce a diventare un nuovo archetipo, un modello di leggerezza ancora insuperato con cui Mendini "si rivela un classico, un irriducibile sognatore di forme perfette"¹². Si avvera così uno dei tanti paradossi del design italiano, che proprio grazie a essi è tante volte risorto dalle proprie ceneri: dalla sistematica critica alle convenzioni sul prodotto industriale, accompagnata a una ricerca di significati più profondi e simbolici dell'oggetto, anche un progettista già *radical* come Mendini riesce a trovare una propria strada espressiva, che lo porta lungo percorsi non certo lineari, a volte quasi labirintici, a ritrovare ancora un equilibrato rapporto con l'industria. Una piccola profezia di buon augurio per designer e produttori anche nel difficile, lungo passaggio verso il Terzo Millennio, i suoi tanti dubbi e le sue poche speranze.

¹ "Un autentico successo per l'industria italiana e i suoi designers che rese ancora più noti all'estero i prodotti italiani", François Burkhardt, *Sull'accettazione del design italiano nella Repubblica Federale Tedesca*, in *Mobel aus Italien*, Istituto per il Commercio Estero, Roma, Stuttgart 1983, p. 155.

² Una colossale operazione promozionale, non dissimile dalle fiere del mobile o dalle Eurodomus [...] un tentativo di apertura verso l'onnicomprendivo mercato americano [...] la tendenza dei più è stata quella di leggere la mostra stessa come l'atto

di morte del design italiano", in Paola Navone, Bruno Orlandoni, *Architettura "radicale"*, Documenti di Casabella, Milano 1974, p. 80.

³ Cfr. *Lezione sulla natura e profezia sulla forma degli apparecchi radio*, in "Domus" 151, luglio 1940, pp. 84-86.

⁴ In *Giugiario: i percorsi del design*, catalogo della mostra al Museo dell'Automobile, Torino 1990, senza indicazione di pagina, ora in Stefano Casciani, *L'architettura presa per mano: la maniglia moderna e il disegno della produzione Olivari*, Idea Books, Milano 1992, p. 88.

⁵ Alessandro Mendini, *Questa*

mostra, in AA.VV., *Elogio del Banale*, Studio Forma Alchimia, Milano 1980, pp. 14-15.

⁶ Franco Raggi, *Elogio del Banale*, in *Elogio del Banale*, op. cit., p. 26.

⁷ Vedi in questo volume la conversazione tra Alberto Alessi, Stefano Casciani e Antonio Olivari, *Diventare industria*.

⁸ Borgomanero, sede Olivari, dista da Omegna, sede Alessi, una ventina di chilometri lungo la Statale 229 del Lago d'Orta, regione storicamente ricca di officine per la produzione di oggetti casalinghi in metallo.

⁹ Oltre all'autore di questo volume,

la redazione di "Domus" è composta (dal 1979 al 1985) da Gian Mario Andreani, Fulvio Irace, Ugo La Pietra, Lisa Licitra Ponti, Marianne Lorenz, Maria Grazia Mazzocchi, con Ettore Sottsass jr. come art director e Pierre Restany come critico d'arte e inviato speciale.

¹⁰ Antonio Olivari, *Miniatura*, in AA.VV., *Atelier Mendini: un'utopia visiva*, Fabbri Editori, Milano 1994, p. 86.

¹¹ Alessandro Mendini, introduzione a Stefano Casciani, *L'architettura presa per mano...*, cit., p. 5.

¹² Antonio Olivari, *Miniatura*, *ibidem*.

Minimum, Global and Sustainable. For an Environmentally Balanced Design



Alessandro Mendini, schizzi per un ideale museo della maniglia Olivari a Borgomanero (1989-1991).
Alessandro Mendini, sketches for an ideal museum of the Olivari handle in Borgomanero (1989-1991).
Archivio Mendini

L'architettura presa per mano

The early 1990s represented a new and delicate phase of transition for Italian design. The signs of the crisis that was about to arrive, after the euphoria of consumption and the objective social and economic advances of the 1980s, were not yet clear; the process of so-called “globalization” had just got underway but did not yet look like being a decisive, conditioning or still less limiting factor for a sector like design, which had always been accustomed to catering to a worldwide market and open to ideas coming from many different cultures and regions. For the Italian companies working with designers it was time to redefine their identity, and many of them (like Driade, Flos, Kartell and Oluce) were embarking on the process of handing over management from one generation to the next and/or a profound restructuring of their industrial organization, much as was happening for Olivari. Still fresh from the experience of research and the international success achieved in the previous decade, the exponents of the new Italian design (in part made up of former representatives of the radical avant-garde, from Sottsass to his “heirs”) were extending their field of intervention to new companies, or to old ones that had decided to venture down new roads.

An example of this is the collaboration between the Olivari brothers and Alessandro Mendini, the one which begins the story told in *L'architettura presa per mano*, the first book devoted entirely to the company's production, its industrial design and the work of its designers/architects: a story marked by some curious coincidences on the personal plane. My own collaboration with Mendini had begun much earlier and involved a variety of activities, from the first new editorial board of *Domus* since the loss of Gio Ponti in 1979 to the staging of several exhibitions and events. But it was the first time that I was asked by Mendini to analyse and reproduce the entire panorama of a production, in the necessarily limited confines of a printed volume, and one

that was also supposed to function as a “critical” exploration of the production itself, with the aim of identifying possible new strategies of research and design. I had already published other books on companies that had made an important contribution to the history of Italian design:

Mobili come architetture of 1984, devoted to the production of the furniture invented and developed by Aurelio Zanotta, and *Arte industriale* of 1988, a work on the indefatigable activity of Bruno Danese and Jacqueline Vodoz that was filled with references to the avant-gardes.

The two volumes had given me the possibility of telling different but equally fascinating stories. With Zanotta it had been a question of illustrating the reality of a company that I knew well, with which I had been working for some time and to which I was bound by a special feeling: in other words it was a sort of *Bildungsroman*, a “novel of formation” recounting my own cultural and professional development under the strict and exceptional guidance of an entrepreneur of genius like Zanotta, who had introduced me personally to many of the masters (and secrets) of design. The case of Danese, on the other hand, had provided the opportunity to present in systematic form a story of entrepreneurial creativity founded on the idea of a union between art and design, but through the work of just two designers, who were also to become my friends: Bruno Munari and Enzo Mari, each of whom was focused on defining an identity for the company as well as his own, personal poetics, through the design of objects of very different kinds, from the flower vase to the silkscreen print, from the lamp to the children's book.

Agreeing to write a book on Olivari, however, meant taking on some very different tasks: investigating the nature of a company that I certainly knew by reputation but whose history, dynamics and business strategies were less clear to me; outlining the evolution of an object of only apparent simplicity, but that in Olivari's production became a complex formal and industrial exercise; analysing the singular

Minimo, globale e sostenibile. Per un progetto dell'equilibrio ambientale



Copertina del volume di Stefano Casciani *L'architettura presa per mano: la maniglia moderna e la produzione Olivari* (1992, Idea Books Edizioni, art direction Mauro Panzeri, fotografie di Santi Caleca).
Cover of the volume by Stefano Casciani *L'architettura presa per mano: la maniglia moderna e la produzione Olivari* (1992, Idea Books Edizioni, art direction Mauro Panzeri, photographs by Santi Caleca).
Archivio Olivari

L'architettura presa per mano

I primi anni novanta rappresentano una nuova delicata fase di transizione per il design italiano. Non sono ancora chiari i segnali della crisi che sta per sopraggiungere, dopo l'euforia del consumo e gli obiettivi progressi sociali ed economici degli anni ottanta; il processo di cosiddetta “globalizzazione” è appena avviato ma non pare ancora un fattore decisivo, condizionante e tantomeno limitativo, per un mondo come quello del design, da sempre abituato a rivolgersi a un mercato mondiale e a saper accogliere suggestioni provenienti da molte culture e geografie diverse. Per le imprese del design italiano è il momento di ridefinire la propria identità e in molte di esse (come Driade, Flos, Kartell, Oluce) si avvia il passaggio generazionale nella gestione e/o una ristrutturazione profonda dell'organizzazione industriale, analogamente a quanto avviene per Olivari. Ancora freschi delle esperienze di ricerca e di successo internazionale ottenuto nel decennio precedente, gli autori del nuovo design italiano (in parte rappresentati dagli esponenti delle ex avanguardie radicali, da Sottsass ai suoi “eredi”) vanno estendendo il loro campo d'intervento in aziende nuove, o in quelle storiche che hanno deciso di intraprendere nuove strade.

Ne è un esempio la collaborazione tra i fratelli Olivari e Alessandro Mendini, con cui inizia anche la storia dell'*Architettura presa per mano*, il primo libro interamente dedicato alla produzione dell'azienda, al suo progetto industriale e al lavoro dei suoi designer/architetti: una storia segnata da qualche curiosa coincidenza sul piano personale. La mia collaborazione con Mendini si era già sviluppata e articolata in molte altre occasioni, dalla prima nuova redazione di “Domus” dopo la direzione di Gio Ponti, nel 1979, alla realizzazione di diverse mostre e allestimenti: era però la prima volta che mi si chiedeva di analizzare e riprodurre l'intero paesaggio di una produzione, nei confini necessariamente limitati di un volume a stampa, che avrebbe dovuto anche funzionare da percorso “filologico”

dentro la produzione stessa, per individuare nuove possibili strategie di ricerca e progettazione. Altri libri da me scritti erano già stati pubblicati su aziende che hanno dato un contributo importante alla storia del design italiano: *Mobili come architetture* del 1984 – dedicato alla produzione d'arredamento inventata e sviluppata da Aurelio Zanotta, e *Arte industriale* del 1988 – un'opera molto ricca di riferimenti alle avanguardie, sull'infaticabile attività di “editori” di Bruno Danese e Jacqueline Vodoz.

I due volumi mi avevano dato la possibilità di raccontare storie diverse ma ugualmente affascinanti. Con Zanotta si era trattato di illustrare la realtà di un'azienda che ben conoscevo, con cui collaboravo da tempo e a cui mi legava un particolare sentimento da *Bildungsroman*, un “romanzo di formazione” della mia crescita culturale e professionale, sotto la guida severa ed eccezionale di un imprenditore di genio come Zanotta, che mi aveva già portato a conoscere personalmente molti maestri (e segreti) del design. Il caso Danese era stato invece l'occasione per presentare in forma sistematica un lavoro di creatività imprenditoriale fondato sull'idea di unione tra arte e design, attraverso però il lavoro di due soli designer, di cui sarei anche divenuto amico: Bruno Munari ed Enzo Mari, concentrati a definire ciascuno un'identità per l'azienda e una loro poetica personale, con il disegno di oggetti di svariatissima tipologia, dal vaso da fiori alla serigrafia, dalla lampada al libro per bambini.

Accettare di realizzare una pubblicazione su Olivari significava invece affrontare compiti molto diversi: indagare sulla realtà di un'azienda che certamente conoscevo per fama ma di cui mi erano meno chiare la storia, le dinamiche e le strategie imprenditoriali; delineare l'evoluzione di un oggetto di solo apparente semplicità, ma che nella produzione Olivari diventava esercizio formale e industriale complesso; analizzare la singolare vocazione di un imprenditore, e poi dei suoi figli, a lavorare sempre su una stessa tipologia di prodotto, anche se questo è la summa di tante diverse filosofie di progetto, a seconda degli autori; e

Vico Magistretti, libreria *Nuvola Rossa* (1977, produzione Cassina).
Vico Magistretti, *Nuvola Rossa* bookcase (1977, manufactured by Cassina).
Archivio Cassina



vocation of an entrepreneur, and then his sons, to always work on the same type of product, even if it was the sum of many different philosophies of design, depending on the authors; and then, obviously, to bring out the qualities of the designers who have collaborated with the company through a concise but effective presentation of the variety of their work. This last aspect was undoubtedly the most straightforward to communicate: few industries at the time could boast such a wide range of prestigious designers, and the fact that for architects like Albini, BBPR, Gardella, Magistretti, Mendini and Ponti designing a door handle had required the same commitment as apparently more complex challenges — from the chair to the lamp — in itself only increased the interest of an account of this peculiar experience.

It was not so simple to explain the strategic choice of turning almost exclusively to architects of great prominence, when it is well-known that a great deal of industrial production, defined more or less as “of design”, has been and is still developed today with designers from very varied backgrounds, without its quality or commercial success necessarily suffering as a result. Only by studying the history of the company more deeply, along with its economic and cultural motivations, getting to know in the field the passion that the Olivari brothers have poured into the perfectionist realization of each of their products and presenting the broader work of the architects who have collaborated with the company, was it possible to grasp and to get across the environmental — or better still, architectural — connotation of Olivari products: which is at one and the same time cause and effect of the creation of a panorama of “everyday sculptures”, as closely bound up with the visions and expressions of the protagonists of international architecture as it is effective on the plane of functionality and sales. Reasserting, right from the title of the book, the central importance of the relationship between the design of the object and the architecture for which it has

been created or is intended, also meant “rehabilitating” as apparently humble a fitting as the door handle: but one that precisely through its docility allows us to come into physical contact with the building, however complex it may be, by means of an implement that reminds us of the human nature of any work of architecture. Approached from this perspective, the subject of the book assumed a more general interest for designers, architects and even simple enthusiasts of design, turning it into a work of reference that has been cited on many occasions, probably in part for the wealth of information and images, many of them previously unpublished and drawn from the archives of the various designers, that it contains. So to the memory of a very happy experience of a joint effort, thanks to the inventiveness of Mauro Panzeri for the graphics and Santi Caleca for the images (who has returned in this volume to interpret a selection of Olivari products), has been added over the years the comforting sensation of having placed at the disposal of other designers, with *L'architettura presa per mano*, an interesting tool that goes beyond the mere description of a production and becomes the biography of an industry, of its design and its designers.

Since 1992, the year the book came out, I have gone back to devoting almost all my energies to magazines on design and no longer had either the opportunity or the time to produce an entire volume dedicated to a company: at least up until the moment when, in 2009, the Olivari brothers asked me to write about their work again.

From the Post-modern to the Third Millennium

The research into the product carried out for the first book on Olivari has also helped to suggest what kind of authors were best suited to evoking different environmental influences through the design of other “simple machines”: already underway at the time the book was written, some collaborations have developed further in the years following its publication, maintaining the balance between established



Vico Magistretti, lampada *Eclisse* (1965, produzione Artemide). Tra la fine degli anni sessanta e l'inizio del decennio successivo Magistretti attiva una collaborazione intensa con le principali aziende del disegno industriale italiano, come Cassina, Artemide, De Padova.
 Vico Magistretti, *Eclisse lamp* (1965, manufactured by Artemide).
Between the late sixties and the beginning of the following decade, Magistretti began an intense working relationship with the main Italian industrial design companies, such as Cassina, Artemide, De Padova.
 Archivio Artemide

poi, ovviamente, far risaltare la qualità dei designer collaboratori dell'azienda attraverso la presentazione, sintetica ma efficace, della varietà del loro lavoro progettuale. Quest'ultimo aspetto era sicuramente il più immediato da comunicare: poche industrie potevano vantare già allora uno spettro di autori tanto ampio e prestigioso, e il fatto che per architetti come Albini, BBPR, Gardella, Magistretti, Mendini, Ponti, disegnare una maniglia avesse richiesto lo stesso impegno di progetti apparentemente più complessi – dalla sedia alla lampada – aumentava di per sé l'interesse per un racconto di questa singolare esperienza.

Non era altrettanto semplice motivare la scelta strategica di rivolgersi quasi esclusivamente ad architetti di grande rilievo, quando è noto che moltissima produzione industriale, più o meno definita “di design”, è stata e ancora oggi è sviluppata con progettisti di formazione molto diversa, senza necessariamente risentirne nella qualità o negli esiti commerciali. Solo studiando meglio la storia dell'azienda con le sue ragioni economiche e culturali, conoscendo sul campo la passione che i fratelli Olivari investono nella realizzazione perfezionista di ognuno dei loro prodotti, presentando il lavoro più ampio degli architetti che con l'azienda hanno collaborato, era possibile arrivare a comprendere e trasmettere la connotazione propriamente ambientale – meglio ancora, architettonica – dei prodotti Olivari: che è poi allo stesso tempo causa ed effetto della creazione di un paesaggio di “sculture quotidiane”, tanto legato alle visioni e alle espressioni dei protagonisti dell'architettura internazionale quanto efficace sul piano della funzionalità e dell'esito di mercato. Riaffermare, già dal titolo del libro, l'importanza centrale del rapporto tra il disegno dell'oggetto e l'architettura per cui è nato o a cui è destinato, ha significato anche “riabilitare” un componente d'arredo apparentemente umile come la maniglia: ma che proprio con la sua docilità permette di entrare in contatto fisico con l'edificio, anche il più complesso, attraverso uno strumento che ricorda la natura comunque umana di ogni

architettura. Trattato secondo questa visione, il soggetto del libro ha assunto un interesse più generale per progettisti, architetti, e anche semplici appassionati di design, fino a farne un testo di riferimento, citato in più occasioni, probabilmente anche per la ricchezza di informazioni e immagini, molte di queste inedite, tratte dagli archivi dei diversi autori. Al ricordo di un'esperienza di lavoro collettivo molto felice, grazie anche all'inventiva di Mauro Panzeri per la grafica e di Santi Caleca per le immagini (che anche in questo volume è tornato a interpretare una selezione di prodotti Olivari), si è così aggiunta negli anni la confortante sensazione di aver messo a disposizione di altri progettisti, con *L'architettura presa per mano*, un interessante strumento di lavoro che va oltre la semplice descrizione di una produzione per diventare biografia di un'industria, del suo design e dei suoi designer. Dal 1992, anno di uscita del libro, sarei tornato a occuparmi quasi a tempo pieno di riviste di progetto e non avrei più avuto occasione né tempo di curare un intero volume dedicato a un'azienda: almeno fino a quando, nel 2009, i fratelli Olivari sono tornati a chiedermi di scrivere del loro lavoro.

Dal post-modern al Terzo Millennio

La ricerca sul prodotto sviluppata con la realizzazione del primo libro per Olivari ha contribuito anche a indicare quale genere di autori potevano essere adatti a evocare diverse suggestioni ambientali attraverso il disegno di altre “macchine semplici”: già avviate durante la preparazione del libro, alcune collaborazioni si sviluppano negli anni successivi alla sua uscita, mantenendo l'equilibrio tra maestri e più nuovi, interessanti progettisti.

Nello stesso 1992 entra in produzione il modello *Sibilla* di Vico Magistretti, uno dei designer più famosi del mondo, ma a suo tempo un altro personaggio scomodo nella cultura architettonica italiana. Amico di Mendini e di Caccia Dominioni (con cui collabora professionalmente a lungo), non amava rientrare negli schemi convenzionali del



Vico Magistretti, lampada *Chimera* (1966, produzione Artemide).
Vico Magistretti, Chimera lamp (1966, manufactured by Artemide).
 Archivio Artemide

Vico Magistretti, sedie in alluminio *Silver* (1989, produzione De Padova).
Vico Magistretti, Silver aluminium chair (1989, manufactured by De Padova).
 Archivio De Padova

designers and newer, interesting ones.

The same year of 1992 saw the entry into production of the *Sibilla* model by Vico Magistretti, one of the most famous designers in the world but in his day another troublesome figure in Italian architectural culture. A friend of Mendini and Caccia Dominioni (with whom he collaborated professionally for a long time), he did not like to fit into the conventional schemes of the Modern, or worse still the Post-

modern, which he deeply loathed. If in his works of architecture he sought to express new or reinvented functions, his objects were always animated by an authentic feeling for the simple and practical product, becoming the embodiment of everything most marketable that Italian design for furnishing has produced. Magistretti, who sadly died in 2006, was fond of debunking this role of his with ironic quips — “I don’t know how to draw, but I do make a lot



Vico Magistretti, maniglia *Sibilla*
(1992, produzione Olivari).
Vico Magistretti, Sibilla handle
(1992, manufactured by Olivari).
Foto/Photo Santi Caleca



moderno, o peggio del postmoderno, che aborrisce sentitamente. Se nelle architetture ha cercato di esprimere funzioni nuove o reinventate, i suoi oggetti sono sempre animati da un'autentica vocazione al prodotto semplice e di concreta producibilità, fino a diventare l'incarnazione di quanto di più vendibile ha prodotto il design italiano per l'arredamento. Magistretti, tristemente scomparso nel 2006, amava smitizzare questo suo ruolo con ironiche battute – “Non so disegnare, però faccio tanti schizzi che hanno una certa anima” – ma il suo è stato in realtà soprattutto un

lucido ragionamento, supportato da una rara cultura visiva e storica, sulla possibilità di vivere e abitare meglio, senza dimenticare però la quotidianità.

“Noi non facciamo quadri”, usava dire. “Dobbiamo vendere e abbastanza rapidamente perché se no i nostri oggetti vanno fuori catalogo”, pur sapendo che molti dei suoi oggetti sono rimasti ininterrottamente in produzione per decenni: oggetti *evergreen*, dotati di grande leggerezza, sia nell'uso sia nell'immagine. Così anche la sua prima maniglia per Olivari è inizialmente pensata nel filone organico, come



Vico Magistretti, maniglia *Club* (1999, produzione Olivari).
 Vico Magistretti, *Club handle* (1999, manufactured by Olivari).
 Archivio Olivari



Vico Magistretti, sedia *Selene* (1969, produzione Artemide).
 Vico Magistretti, *Selene chair* (1969, manufactured by Artemide).
 Archivio Artemide

of sketches that have a certain spirit” — but in reality his work was above all rooted in a lucid reasoning, supported by a rare visual culture and understanding of history, on the possibility of living in a better way, but without forgetting the everyday.

“We don’t paint pictures. We have to sell and fairly rapidly too because if not our objects are dropped from the catalogue”, he used to say, despite knowing that many of his objects had remained in production for decades: evergreen designs of great lightness, both in their use and their appearance. Thus his first handle for Olivari was initially conceived along organic lines, as a sort of very rounded “bone”, but was subsequently transformed, with two expert cuts, into a dynamic and decidedly original, almost enigmatic shape, without losing its functionality and pleasantness to the touch. In 1999 Magistretti was back in the catalogue with a much less ambiguous object, the Club handle, which offered a gently ironic comment on certain lost qualities of bourgeois furnishing, with a vague reference to the atmosphere of the English tradition: thanks to Magistretti’s mastery and the quality of the manufacturing, the unusual combination of polished brass with the leather of the grip proved to be a new archetype, a pleasing *déjà vu* that would assure the product a long commercial life.

In 1993 Massimo Iosa Ghini, member of a new generation of designers that was close to the culture of the cartoon, to Ettore Sottsass and to the world of Memphis, began to collaborate with Olivari. He had received his training at the faculty of architecture in Florence, where he studied at the end of the 1970s and where the interest in the experiences of the radical avant-garde was still very strong. Graduating in architecture and returning to Bologna, Iosa Ghini and a number of other designers, in the wake of the new movements that were emerging in the 1980s, founded what they called Bolidism: a revisiting of Futurism in an ironic key that also served to define a style of his own based on highly dynamic forms and slight formal exaggerations of

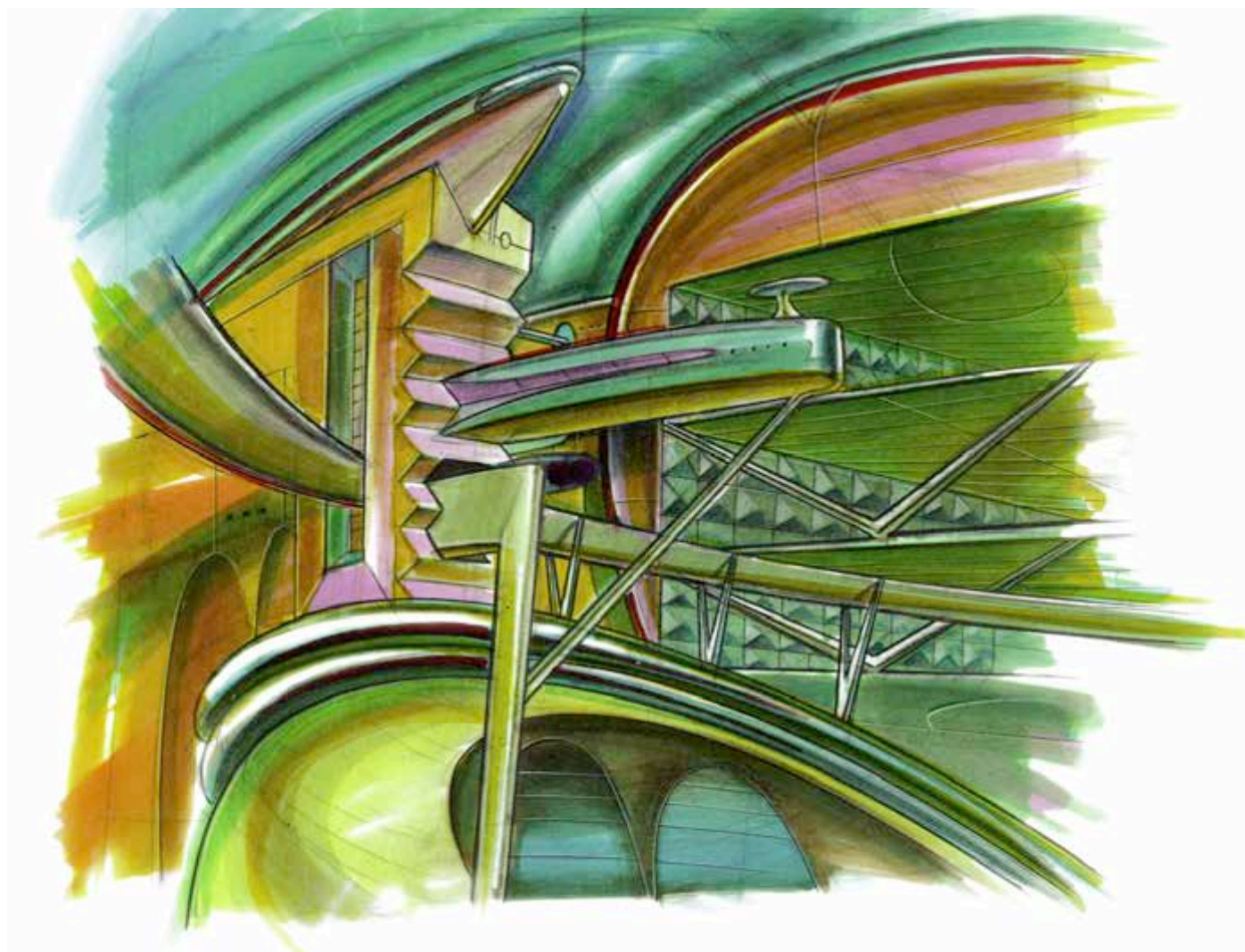
the objects — in some ways similar to streamlining, the style of American origin closely linked to the idea of speed. A brilliant draughtsman — not a very common quality among the designers of his generation — Iosa Ghini started to work with many prominent companies, quickly earning an international reputation for his at once incisive and fluid lines. So when Olivari turned to him for the design of new handles, he began in 1994 with the Delphina model, a tapering lever bent into a slight arch: it was followed in 1997 by the more successful Nirvana model, in 2004 by the Selene handle and in 2008 by the Ala, with which Iosa Ghini has returned to the idea of the timeless object, with only vague memories of his original Bolidism. In 1994 Andrea Branzi, the former guru of Radical architecture with his activity in the Archizoom group and then theorist of primary design and in general of all the *soft* qualities involved in the design of products — from colour to environmental conditions, from





Massimo Iosa Ghini, anni novanta /
1990s
Archivio Iosa Ghini

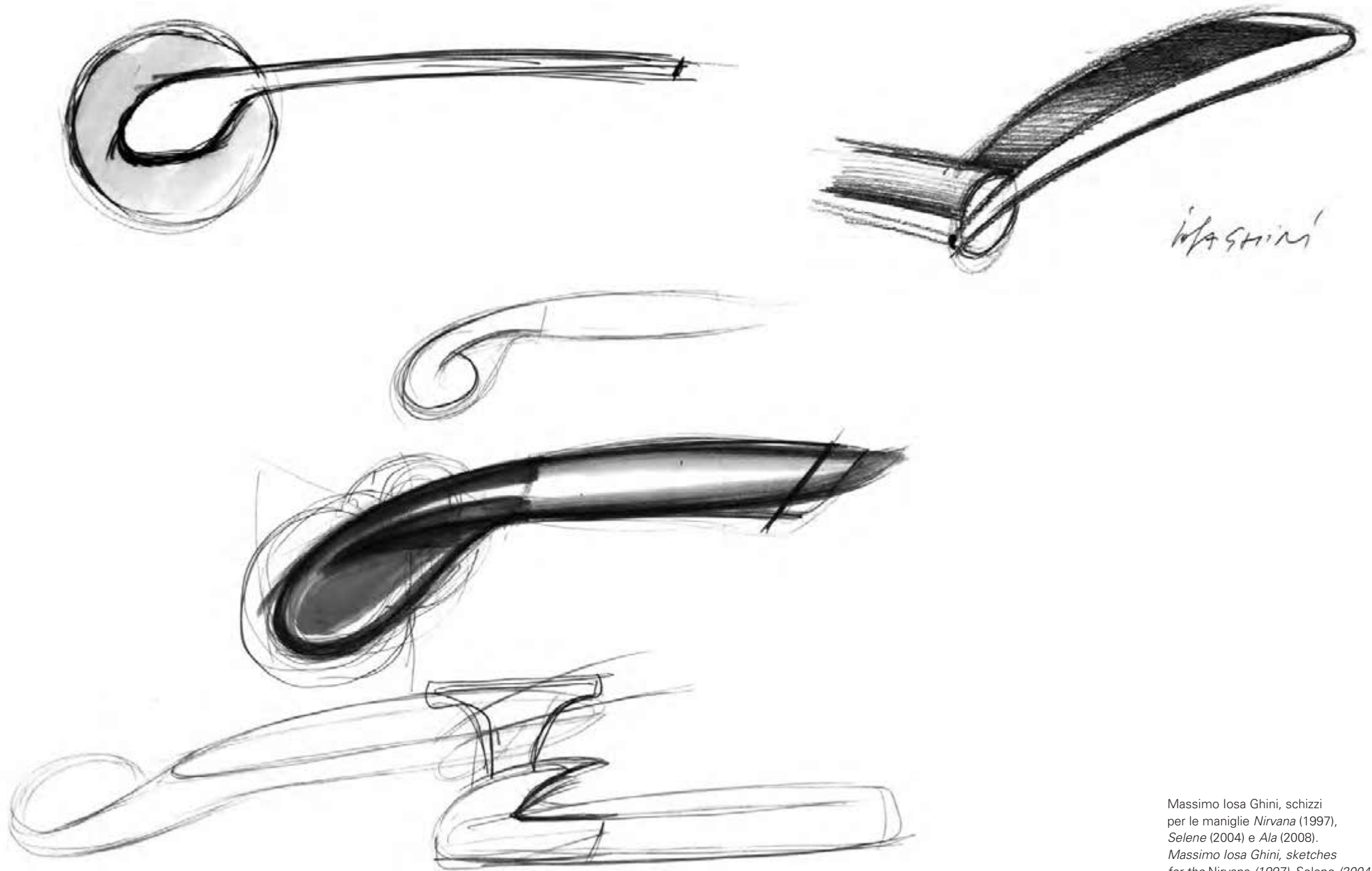
Massimo Iosa Ghini, disegno di
un'architettura immaginaria (2007).
*Massimo Iosa Ghini, design of
an imaginary architecture (2007).*
Archivio Iosa Ghini



una specie di “osso” molto arrotondato che però si trasforma successivamente, con due sapienti tagli, in una forma dinamica e decisamente originale, quasi enigmatica, senza perdere in funzionalità e piacevolezza di contatto. Nel 1999 Magistretti torna in catalogo con un oggetto sicuramente meno ambiguo, la maniglia *Club*, che ironizza, ma non troppo, su certe qualità perdute dell'arredamento borghese, con un vago riferimento ad atmosfere della tradizione inglese: l'accostamento insolito dell'ottone lucidato al cuoio dell'impugnatura, grazie alla maestria di Magistretti e alla

qualità della realizzazione, risulta un nuovo archetipo, un piacevole *déjà vu* che assicura una lunga vita commerciale al prodotto.

Nel 1993 inizia a collaborare con Olivari Massimo Iosa Ghini, esponente di una nuova generazione di designer, vicina alla cultura del *cartoon*, a Ettore Sottsass e al mondo Memphis. Si forma alla facoltà di Architettura di Firenze, dove studia alla fine degli anni settanta e dove è ancora molto forte l'interesse per le esperienze delle avanguardie radicali. Laureato in architettura e rientrato a Bologna,



Massimo Iosa Ghini, schizzi
per le maniglie *Nirvana* (1997),
Selene (2004) e *Ala* (2008).
*Massimo Iosa Ghini, sketches
for the Nirvana (1997), Selene (2004)
and Ala (2008) handles.*
Archivio Iosa Ghini

Massimo Iosa Ghini, maniglia *Ala*
(2008, produzione Olivari). *Ala*
richiama l'idea di oggetto senza
tempo, intercettando però anche una
lieve memoria delle forme bolidiste.
Foto/Photo Santi Caleca

Massimo Iosa Ghini, Ala handle
(2008, manufactured by Olivari).
Ala recalls the idea of the timeless
object, yet it is also slightly
reminiscent of the Bolidist shapes.





Andrea Branzi
Foto/Photo: ©Bertuzzi

facings to lighting — created the Bond model, a successful exercise of formal skill that was very rare for an architect who has made theory (through his university teaching and an ambitious output of essays) his strong suit.

In 1997 Olivari's already vast range of designers was joined by Paolo Portoghesi, the most authoritative and provocative representative of the Post-modern in Italy. A historian of baroque architecture of exceptional narrative ability, initiator of a well-reasoned reaction to the more boorish kind of ideological orthodoxy and first director of the Venice Biennale of Architecture with the exhibition *The Presence of the Past*, Portoghesi was the man who succeeded in shattering the fetters that kept Italian architecture in the rigid grip of prescribed Modernism. Undoubtedly an anomalous figure in the academic panorama of Italy, he soon

found himself at loggerheads with other protagonists of architectural culture — in particular its “high priests” Bruno Zevi, Leonardo Benevolo and Manfredo Tafuri — when he argued for the need to make room for tradition as a stimulus to innovation in continuity. Supported in the exhibition in Venice by the interventions of many foreign architects — from Hans Hollein to Frank Gehry, from Robert Venturi to Ricardo Bofill — Portoghesi was able, as far back as 1980, to declare the “end of prohibitionism” and to suggest new expressive capacities of design and construction, following a libertarian line that has since been developed by other architects: Massimiliano Fuksas is one example among the many possible for Italy, but we can certainly add to the list Gehry and Hollein, Mendini himself, Libeskind, Zaha Hadid and many others. If there is a limitation to the interesting

Andrea Branzi, vaso della collezione
Sciami (2006, edizione Galleria
Scacchi-Milano; produzione Metea).
*Andrea Branzi, vase from the Sciami
collection (2006, Galleria Scacchi-
Milan edition; manufactured by
Metea).*
Foto/Photo: ©Annalisa Sonzogni





Andrea Branzi, vaso *Piccolo Albero*, collezione Amnesie (1991, edizione Design Gallery-Milano).
Andrea Branzi, *Piccolo Albero* vase, Amnesie collection (1991, Design Gallery-Milan edition).
Archivio Studio Branzi

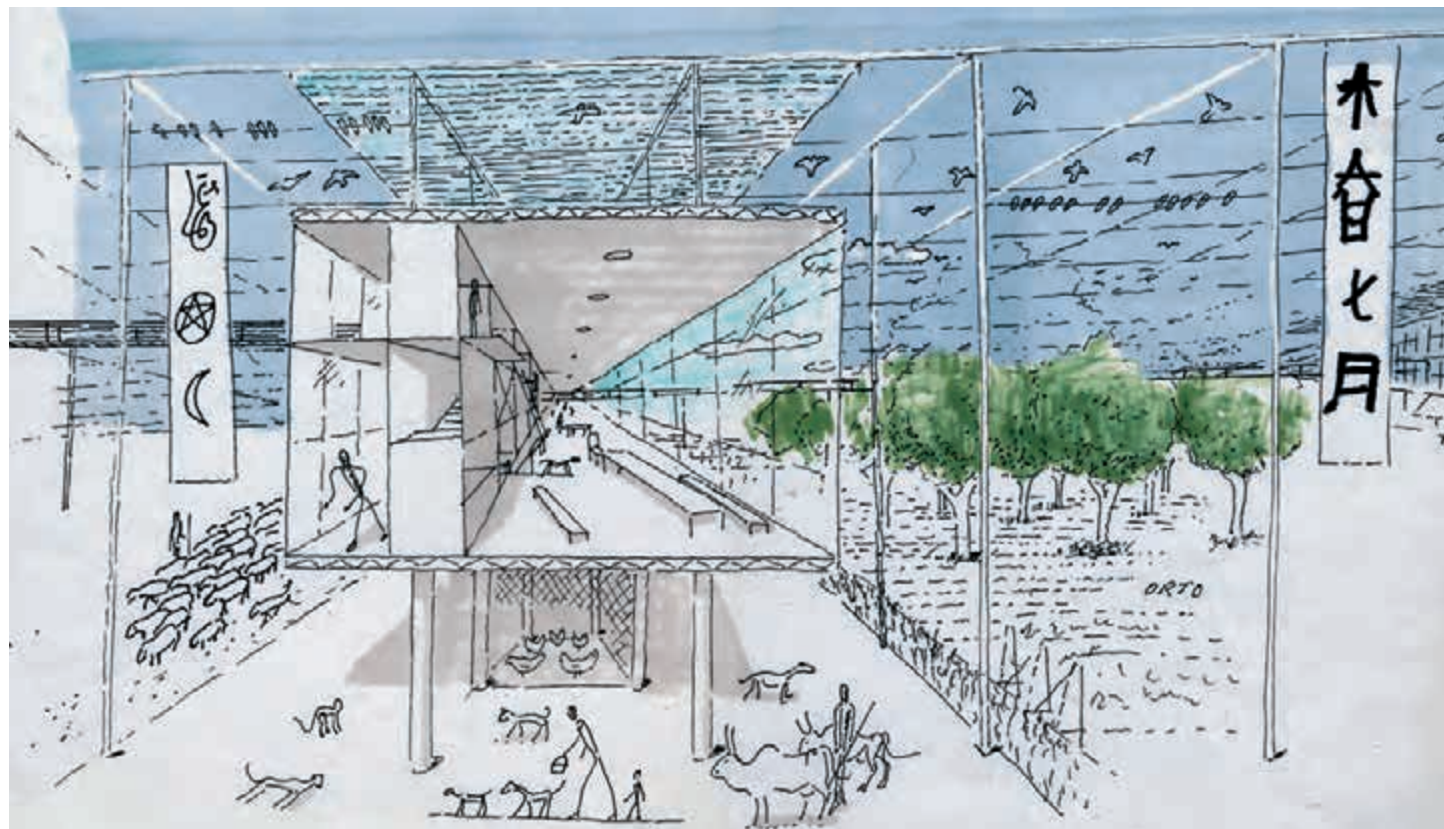
Andrea Branzi, "Casa Madre - Modello di co-housing integrale" (1998).
Andrea Branzi, "Casa Madre - Model of integrated co-housing" (1998).
Archivio Studio Branzi

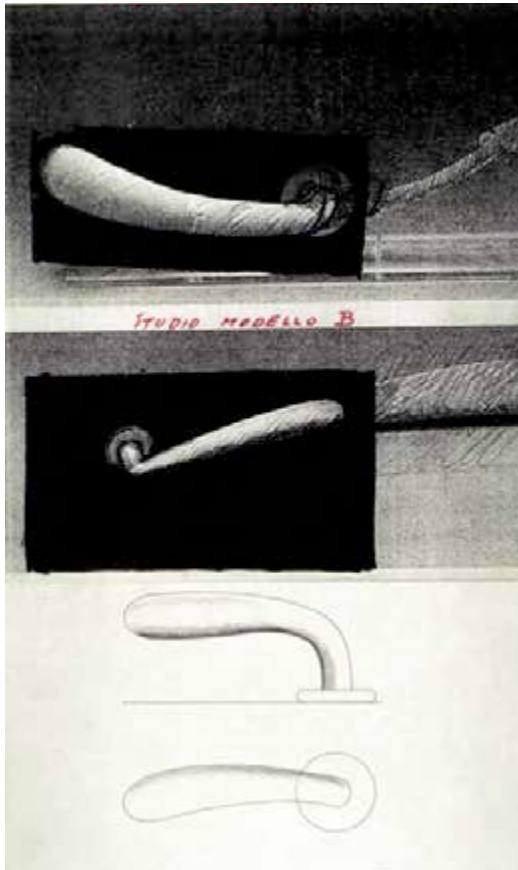
sull'onda dei nuovi movimenti di tendenza anni ottanta, Iosa Ghini fonda con altri autori il cosiddetto bolidismo: una rivisitazione in chiave ironica del futurismo, che gli serve anche a definire un proprio stile basato su forme molto dinamiche e leggere esagerazioni formali degli oggetti – per qualche aspetto simili allo *streamline*, lo stile di origine americana fortemente legato all'idea di velocità. Bravissimo disegnatore – qualità non molto comune tra gli autori della sua generazione –, Iosa Ghini inizia a lavorare con molte aziende di rilievo, tanto da farsi presto conoscere internazionalmente per il suo segno nervoso e fluido insieme. Così, quando Olivari gli si rivolge per progettare delle nuove maniglie, esordisce nel 1994 con il modello *Delphina*, una leva affusolata e piegata leggermente ad arco: le fanno seguito nel 1997 il più riuscito modello *Nirvana*, nel

2004 la maniglia *Selene* e nel 2008 l'*Ala*, con cui Iosa Ghini torna all'idea di oggetto senza tempo, con solo vaghe memorie del suo originale bolidismo.

Nel 1994 Andrea Branzi, già guru dell'architettura radicale con la sua attività nel gruppo Archizoom, poi teorico del design primario e in generale di tutte le qualità *soft* dei manufatti progettati – dal colore alle condizioni ambientali, dai rivestimenti all'illuminazione – si produce con il modello *Bond* in un ben riuscito esercizio di sapienza formale, molto raro per un architetto che ha fatto della teoria (attraverso l'insegnamento universitario e un'ambiziosa produzione saggistica) il suo cavallo di battaglia.

Nel 1997 si aggiunge al vasto schieramento degli autori Olivari Paolo Portoghesi, il più autorevole e polemico rappresentante del postmodern in Italia. Storico





Andrea Branzi, schizzi per la maniglia
Bond (1994).
*Andrea Branzi, sketches for the Bond
handle (1994).*
©Studio Branzi

Andrea Branzi, "Agricoltura
Residenziale - Modello di
urbanizzazione debole" (2004,
modello di D. Macchi, A. Tradati,
E. Manganelli).
*Andrea Branzi, "Residential
Agriculture - Model of weak
urbanisation" (2004, model by
D. Macchi, A. Tradati, E. Manganelli).*
©Studio Branzi



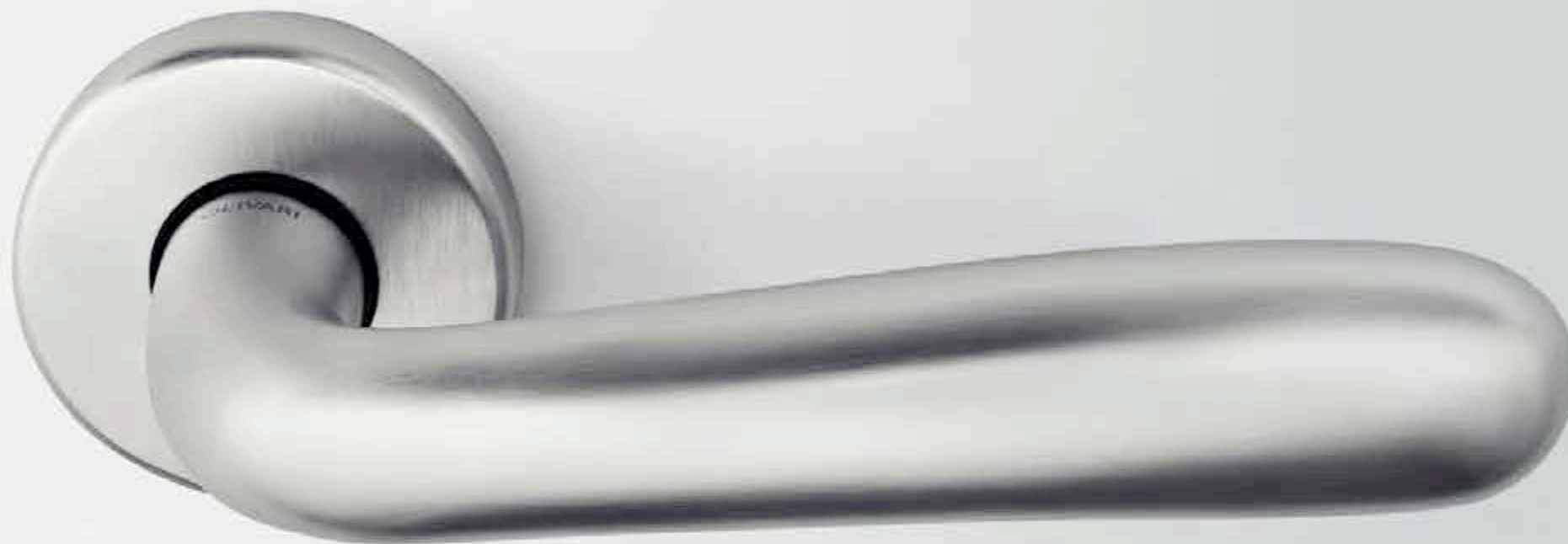
stance taken by Portoghesi it is perhaps his formal vision, which has often drawn on experiences of the past, from the baroque to Art Nouveau, although handled with great mastery. It is probably for this reason that his work as a designer of consumer goods has never really taken off, remaining limited to a “side-line” to what for him is naturally the most important and fascinating undertaking: constructing new architectural spaces like those of the Rome Mosque, which is still his most successful work to date. So when he came into contact with the reality of a truly industrial production like Olivari’s, Portoghesi moved along lines that had been laid out a long time ago — by figures from Guimard to Gaudí — in his design of the Icaro handle (with G. Bertocchini and R. Aureli): an undoubtedly elegant

object but one whose final form limits it to application in settings that are in harmony with the style of its creator, when all is said and done still very classical even if derived from fascinating studies of the relationship between artifice and nature in which Portoghesi has once again displayed his qualities as a great narrator of architecture.

The last of the exponents of the first generation of Italian design to come into contact with Olivari was Enzo Mari, as rich in matchless talent in giving formal quality to the products he designs as he is attentive to the subtlest theoretical distinction, always ready to criticize and dissect the mechanisms of design in industrial production. He has displayed touches of genius, like the exhibition and book *Dov'è l'artigiano?* (“Where is the Craftsman?”)¹ with which

Andrea Branzi, maniglia *Bond* (1994, produzione Olivari). *Bond* rappresenta un riuscito esercizio di sapienza formale.
Foto/Photo Santi Caleca

Andrea Branzi, Bond handle (1994, manufactured by Olivari). Bond displays the successful exercising of formal knowledge.





he revealed at the beginning of the 1980s the persistence of a craft dimension even in the most technologically sophisticated industries: a theme that he had already analysed in part years earlier in an unusual project carried out with Danese — *A Proposal for Handmade Porcelain* — but one where, and this was inevitable given Mari's ideological position, the conclusion was realistically cynical. The return to craftsmanship was neither a step backwards nor a means of salvation from the contradictions of the capitalist system: rather it was the prophetic intuition of a future evolution of industry (a *fait accompli* today) in which handcrafted fabrication and mass-production would be able to coexist, providing a higher quality and a greater adaptability of the product to various segments of the market. And yet Mari, paradoxically (paradox is an integral part of his work), has never chosen to design for this sort of “diversified mass-production”. His true aspiration, often fulfilled thanks to his exceptional capacities as a designer, is to work with industry on the creation of objects that are genuine, autonomous archetypes of form, impossible for anyone else to imitate or emulate: in part because the method needed for this type of creation is characterized by a programmatic slowness, which means that many months can go by between the commission and the product actually reaching the market. Months in which Mari tries over and over again to define the object, checking all the possible contradictions of the design: once it has been accepted that these exist (even if it is impossible to detect them from outside), the design will be able to go into production. This is what happened in the case of the Stilo handle, created with Olivari in 2000. Having discarded five or six initial hypotheses of “humanly decent and therefore beautiful handles”² as they were very similar to others already in the catalogue and rejected the “obscene formalism that characterizes contemporary worldwide production”,³ Mari focused his interest on a particular technique of production, an alternative to the pressing or casting typically used by



Paolo Portoghesi, anni novanta / 1990s
Archivio Portoghesi

pagina precedente / previous page
Paolo Portoghesi, *Strada Novissima*: una sequenza di facciate scenografiche disegnate dai principali autori delle tendenze postmoderne, esposta alle Corderie dell'Arsenale per la prima Biennale di Architettura di Venezia (1980).

Paolo Portoghesi, Strada Novissima: a sequence of scenographic façades designed by the main exponents of postmodern tendencies, on display at the Corderie dell'Arsenale for the first Biennial of Architecture in Venice (1980).

Óscar Tusquets, maniglia *Carmen* (2001, produzione Olivari). Tusquets rielabora motivi tradizionali, alleggeriti da una forma più dinamica.

Óscar Tusquets, Carmen handle (2001, manufactured by Olivari). Tusquets reworks traditional motifs, lightened by a more dynamic form.
Archivio Olivari



dell'architettura barocca di eccezionale capacità narrativa, iniziatore di una reazione ragionata alla più becera ortodossia ideologica, primo direttore della Biennale di Architettura di Venezia con la mostra “La presenza del passato”, Portoghesi è colui che è riuscito a rompere i legami che tenevano costretta l'architettura italiana nei rigidi vincoli del modernismo canonico. Sicuramente una figura anomala nel panorama accademico italiano, presto si trova a scontrarsi con altri protagonisti della cultura architettonica – i “grandi sacerdoti” Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Manfredo Tafuri – sostenendo la necessità di ridare spazio alla tradizione intesa come stimolo all'innovazione nella continuità. Sostenuto nella mostra di Venezia dagli interventi di molti autori internazionali – da Hans Hollein a Frank Gehry, da Robert Venturi a Ricardo Bofill – Portoghesi può così, già dal 1980, decretare la “fine del proibizionismo”, a suggerire nuove capacità espressive del progetto e della costruzione, secondo una linea libertaria che è stata poi sviluppata da altri architetti: Massimiliano Fuksas per l'Italia è un esempio tra i tanti possibili, ma alla lista si possono aggiungere sicuramente Gehry e Hollein, lo stesso Mendini, Libeskind, Zaha Hadid e molti altri. Se c'è un limite nelle interessanti posizioni di Portoghesi è forse la sua visione formale, che in qualche modo ha voluto spesso riferire a esperienze passate, dal barocco al liberty, per quanto manipolate con grande maestria. Probabilmente per questo la sua opera come progettista di oggetti di consumo non ha mai avuto grande sviluppo, limitandosi a “fiancheggiare” quella che per lui è naturalmente l'impresa più importante e affascinante: costruire nuovi spazi architettonici, come quelli della Moschea di Roma, che resta ancora oggi la sua esperienza più riuscita. A contatto con la realtà di una produzione realmente industriale come quella Olivari, Portoghesi si muove dunque su linee già tracciate molto tempo fa – da Guimard a Gaudí – fino a produrre la maniglia *Icaro* (con G. Bertocchini e R. Aureli): un oggetto indubbiamente elegante, ma che per la sua forma finale si

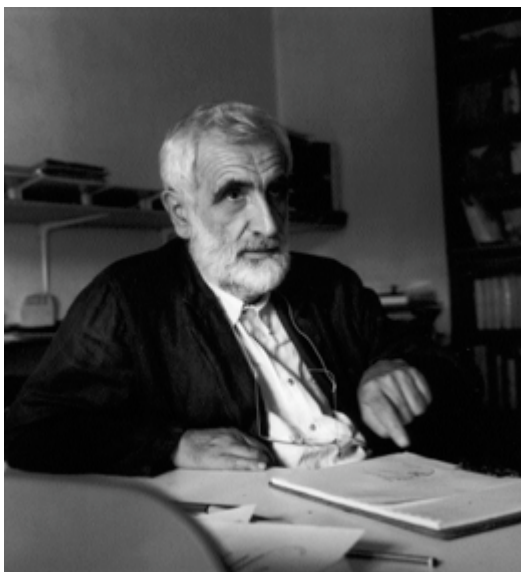
autolimita nell'applicazione a un genere di ambienti in armonia con il disegno del suo autore, in fondo ancora molto classico, seppure derivato da affascinanti studi sul rapporto tra artificio e natura, in cui Portoghesi rivela nuovamente le sue qualità di grande narratore dell'architettura.

L'ultimo dei maestri della prima generazione del design italiano a entrare in contatto con Olivari è Enzo Mari, tanto ricco di talento inarrivabile nel dare qualità formale ai prodotti da lui ideati, quanto attento ai più sottili distinguo teorici, sempre pronto a criticare e vivisezionare i meccanismi del design nella produzione industriale. Non gli mancano punte di genio, come la mostra e il libretto *Dov'è l'artigiano?*¹ con cui rivela all'inizio degli anni ottanta la permanenza di una dimensione artigianale anche nelle industrie più tecnologicamente sofisticate: un tema che aveva già in parte analizzato anni prima per un suo singolare progetto realizzato proprio con Danese – *Proposta per la lavorazione a mano della porcellana* – dove però, inevitabilmente per la posizione ideologica di Mari, la conclusione era realisticamente cinica. Il ritorno all'artigianato non è né un passo indietro né una via di salvezza dalle contraddizioni del sistema capitalistico: è invece la profetica intuizione di una futura evoluzione dell'industria (oggi compiuta) in cui potranno coesistere fabbricazione artigianale e moltiplicazione seriale, per ottenere una qualità più elevata e una maggiore adattabilità del prodotto a varie fasce di mercato. Eppure Mari, paradossalmente – il paradosso è parte integrante della sua opera – non vorrà mai progettare per questo tipo di “serie diversificata”. La sua vera aspirazione, spesso realizzata grazie a eccezionali capacità di progettista, è creare insieme all'industria oggetti che siano veri e propri archetipi formali autonomi, impossibili da imitare o da seguire per nessun altro: anche perché il metodo necessario a questo tipo di creazione è caratterizzato da una lentezza programmatica, che può far trascorrere molti mesi tra l'incarico e l'uscita definitiva del prodotto sul mercato. Mesi in cui Mari prova e

Paolo Portoghesi, maniglia *Icaro*
(1997, produzione Olivari). Il disegno
risulta molto classico, seppure
derivato da complessi studi sul
rapporto tra artificio e natura.
Foto/Photo Santi Caleca

*Paolo Portoghesi, Icaro handle
(1997, manufactured by Olivari).
The design is very classic, even if
deriving from complex studies
on the relationship between artistic
skill and nature.*





Enzo Mari, 1999
Archivio Mari

Enzo Mari, sistema di illuminazione
Aggregato (1974, produzione
Artemide) in estruso, PVC e acciaio
forgiato: dettaglio del giunto.
Enzo Mari, Aggregato lighting system
(1974, manufactured by Artemide)
made of extruded tube, PVC
and forged steel: detail of the joint.
Archivio Mari

riprova a definire l'oggetto, verificando integralmente tutte le possibili contraddizioni del progetto: una volta accettato che esse esistono (anche se da fuori è impossibile coglierle), il progetto potrà entrare in produzione. Così accade anche nel caso della maniglia *Stilo*, realizzata con Olivari nel 2000. Scartate cinque o sei ipotesi iniziali di “maniglie umanamente decenti e quindi belle”², perchè molto simili ad altre già esistenti in catalogo, rifiutato il “formalismo osceno che contraddistingue la produzione mondiale contemporanea”³ l'interesse di Mari si concentra su una particolare tecnica di lavorazione, alternativa allo stampaggio o alla fusione caratteristiche di Olivari: ovvero la tornitura della barra in ottone, da cui viene ricavato, come leva, un cilindro puro e l'elemento di collegamento alla rosetta, ottenendo un'armonia di proporzioni perfette – una “macchina” che più semplice di così è difficile immaginare.

Con il progetto di Mari inizia simbolicamente per Olivari una nuova stagione creativa, in cui la riduzione delle forme al minimo davvero indispensabile si accompagna a una revisione completa delle tecnologie di fabbricazione: segnata da una particolare attenzione alla questione ambientale, questa nuova strategia è destinata a portare l'azienda su posizioni d'avanguardia anche sul piano della sostenibilità, oltre che su quello della qualità formale.

Con un nuovo paradosso è ancora Mendini, famoso per la sua vena fantastica e decorativa, a creare nello stesso 2003 le prime due maniglie “radicalmente” geometriche *Time* e *Space*: già nel rapporto con FSB, la più importante azienda tedesca produttrice di maniglie che ha anche collaborato con Olivari in qualche occasione⁴, Mendini si era divertito a ridisegnare la maniglia di Gropius: ma in quel caso le versioni erano due, una decorata da una miscela di resina molto colorata, l'altra interamente in metallo. Per Olivari Mendini azzera formalmente l'oggetto – un semplice profilo quadrato ad angolo retto – ma introduce una materia diversa, il legno, così da dare una qualità più soft al prodotto: su questa stessa impronta di riduzione formale si

sviluppano negli anni successivi diversi altri modelli (*Planet* e *Madison* di Luca Casini, *Minerva* di Franco Sargiani) che con sottili variazioni sul tema dell'incrocio di linee rette, riavvicinano la produzione Olivari alla sua immagine più architettonica.

La lezione di Mari e Mendini sul disegno di una maniglia – per quanto proveniente da due maestri riconosciuti, per età ed esperienza – apre dunque la strada proprio alla generazione che in qualche modo ha cercato di liberarsi dal peso culturale dei maestri stessi: ancora attivissimi, dinamici e simpatici per aver superato la settantina d'anni, ma ancora troppo privilegiati da molti produttori e compratori, tanto da costringere quelli nati ancora vent'anni





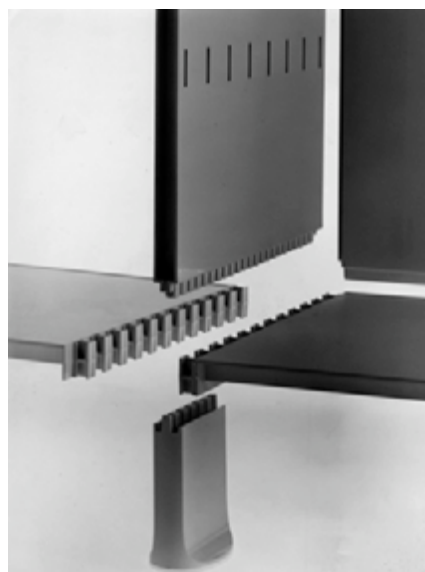
Enzo Mari, vassoio in ferro naturale
serie *Putrella*, modello A (1958,
produzione Danese).
*Enzo Mari, natural iron tray Putrella
series, model A (1958, manufactured
by Danese).*
Archivio Mari



Enzo Mari, contenitore da tavola
Java in melammina stampata
(1968, produzione Danese).
*Enzo Mari, Java table container
made of moulded melamine
(1968, manufactured by Danese).*
Archivio Mari



Enzo Mari, servizio di porcellane
Berlin (1995, produzione KPM).
*Enzo Mari, Berlin porcelain service
(1995, manufactured by KPM).*
Archivio Mari



Enzo Mari, libreria componibile
Glifo (1966, produzione Gavina)
in ABS stampato a iniezione:
dettaglio del giunto esploso.
*Enzo Mari, Glifo sectional bookcase
(1966, manufactured by Gavina)
made of injection moulded ABS:
detail of the exploded view of the
joint.*
Archivio Mari

Enzo Mari, maniglia *Stilo* (2000,
produzione Olivari). *Stilo* è realizzata
attraverso una tecnica di lavorazione
alternativa: la tornitura della barra
in ottone.
Foto/Photo Santi Caleca

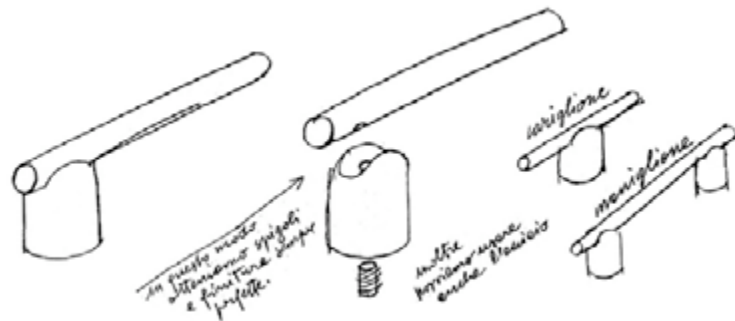
*Enzo Mari, Stilo handle (2000,
manufactured by Olivari). Stilo
is made using an alternative
processing technique: the turning
of the brass bar.*





Enzo Mari, sedia *Tonietta* con struttura di alluminio e cuoio (1980, produzione Zanotta).

Enzo Mari, Tonietta chair with aluminium and leather structure (1980, manufactured by Zanotta). Archivio Mari



Olivari: the turning of brass rod, which was used to make a pure cylinder, to serve as the lever, and the element connecting it to the rosette, obtaining a harmony of perfect proportions — it would be hard to imagine a more simple “machine”.

Mari’s design marked the symbolic beginning of a new period of creativity for Olivari, in which the reduction of forms to the truly indispensable minimum was accompanied by a complete overhaul of the technologies of manufacturing: characterized by a particular attention to the environment, this new strategy was destined to place the company in a leading position on the plane of sustainability as well as that of formal quality.

In a new paradox it was again Mendini, famous for his fanciful and decorative vein, who created in the same year of 2003 the first two “radically” geometric handles, *Time* and *Space*: in his work with FSB, the most important German manufacturer of handles which has also collaborated with Olivari on several occasions,⁴ Mendini had already amused himself by redesigning Gropius’s handle, but in that case there had been two versions, one decorated with a mixture of colourful resin, the other made entirely of metal. For Olivari Mendini reduced the form of the object to zero — a simple square profile at a right angle — but introduced a version with a different material, wood, in order to give a softer quality to the product. In the years that followed this same approach of reduction of form was taken with several other models (Luca Casini’s *Planet* and *Madison*, Franco Sargiani’s *Minerva*) that with subtle variations on the theme of the intersection of straight lines brought Olivari’s production back closer to its more architectural image.

So Mari and Mendini’s lesson on the design of a handle — despite coming from two acknowledged masters, respected for their age and experience — cleared the way for the generation that to some extent has sought to free itself from the cultural yoke of those very masters: still highly active, dynamic and likeable in their seventies, but also shown too

much favour by many manufacturers and buyers, forcing those born twenty years after them to invent for themselves the new figure of a much more savvy “professional”, attentive to the rules and difficulties of marketing, in comparison with the more artisan inspiration — apparently all genius and intemperance — of their predecessors. In order to stand out in the mainstream of production, these younger designers have in any case had to seek an identity of their own, chiefly through the formal recognizability of their products. A difficult operation if viewed exclusively in commercial terms, without the capacity to rely on original intuitions and above all without succeeding in proposing “iconic” products: those objects of long duration, in their material and form, that are after all the eternal aspiration of manufacturers and users.

This yearning for the iconic object seems to be reflected in what James Irvine had to say of his design, the *Logo* model that went into production in 2005: overcoming his initial amazement at the fact that a company with a catalogue filled with such important names should have turned to him, Irvine, rather like Mari, had no intention of launching into yet another formal fantasy. He started to meditate on the “handleness of the handle”, i.e. on how to bring the object back to its essence as an implement: something like “a pictogram, [...] not a flower, a spaceship or an engine part”.⁵ Thus the design was reduced to a slightly oversized bar connected to a circumference, which on closer examination resembles the logo — a pictogram precisely — designed by Christoph Radl for the company: so much so that by common accord Olivari and Irvine decided to give the new handle the name *Logo*.

The Minimum is Not Minimalism

Let me say it without irony: Piero Lissoni’s objects are among the few that I am happy to put in my home and I have in fact done so, when I have had the opportunity, including his handles for Olivari. Lissoni’s work is an unusual case, that of an architect by training who through his long work as a



James Irvine
Archivio Irvine

dopo di loro a inventarsi una nuova figura di “professionista”, molto più smalzata e attenta alle regole e alle difficoltà del marketing, rispetto alla ispirazione un po’ artigianale – apparentemente tutta genio e sregolatezza – dei maestri. Per riuscire a distinguersi nel *mainstream* della produzione, questi più giovani autori hanno dovuto comunque ricercare una propria identità soprattutto attraverso la riconoscibilità formale dei propri prodotti. Operazione difficile se vista esclusivamente in funzione commerciale, senza la capacità di affidarsi a intuizioni originali e soprattutto senza riuscire a proporre prodotti “iconici”: quegli oggetti di lunga durata, nella materia e nella forma, che sono poi l’eterna aspirazione di produttori e utilizzatori.

Questa tensione all’oggetto iconico sembra riflettere quanto racconta James Irvine del suo progetto, il modello *Logo* che entra in produzione nel 2005: superato l’iniziale stupore per il fatto che si rivolga a lui proprio un’azienda con

un catalogo di firme tanto importanti, Irvine non intende, un po’ come Mari, lanciarsi nell’ennesima fantasia formale. Inizia a meditare sulla “maniglià della maniglia”, ovvero su come riportare l’oggetto alla sua essenza di strumento: qualcosa di simile a “un pittogramma, [...] non un fiore, una navicella spaziale o un componente di un motore”⁵. Il disegno si riduce quindi a una barra leggermente sovradimensionata raccordata ad una circonferenza, che a un esame più approfondito si rivela simile al logo – esattamente un pittogramma - disegnato da Christoph Radl per l’azienda: tanto che di comune accordo Olivari e Irvine decidono di dare alla nuova maniglia il nome *Logo*.

Il minimo non è il minimalismo

Sia detto senza ironia: gli oggetti di Piero Lissoni sono tra i pochi che volentieri metterei in casa e così ho fatto, quando ne ho avuto l’occasione, comprese le sue maniglie per Olivari. Il lavoro di Lissoni rappresenta un caso singolare,

James Irvine, sedia e tavolo *Muji-Thonet* (2009, produzione Thonet).
James Irvine, Muji-Thonet chair and table (2009, manufactured by Thonet).
Archivio Irvine

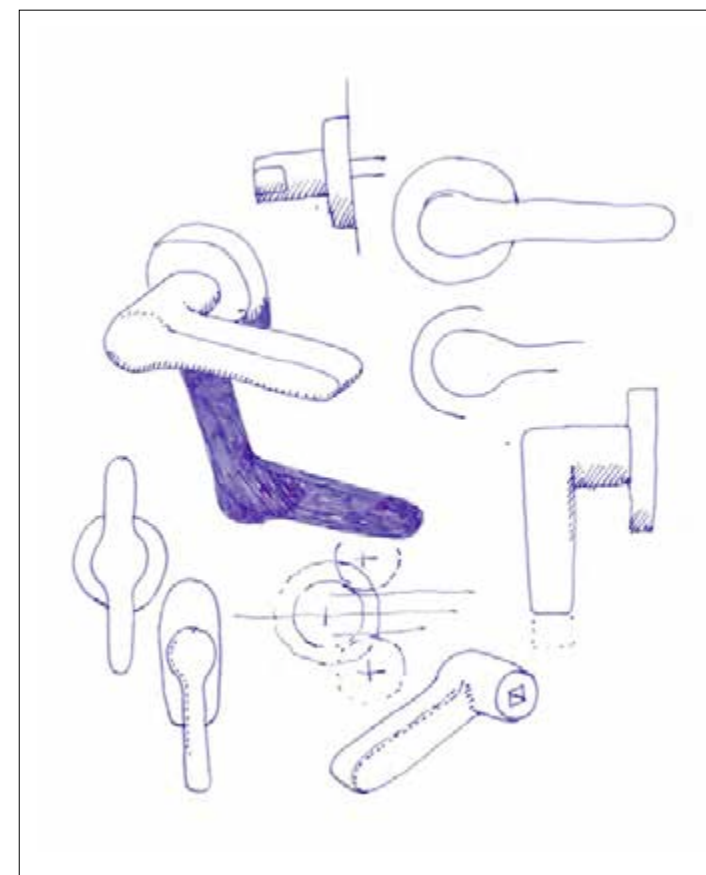




James Irvine, sedia A 660 in legno curvato (2004, produzione Thonet).
James Irvine, A 660 curved wooden chair (2004, manufactured by Thonet).
 Archivio Irvine



James Irvine, tavolino Salto in marmo (2010, produzione Marsotto-Edizioni).
James Irvine, Salto small marble table (2010, manufactured by Marsotto-Edizioni).
 Archivio Irvine



James Irvine, schizzi di studio per maniglia Logo (2005).
James Irvine, study sketches for Logo handle (2005).
 Archivio Irvine

p. 144
 James Irvine, contenitori plurifunzionali Box (2006-2008, produzione MDF Italia).
James Irvine, Box multipurpose containers (2006-2008, manufactured by MDF Italia).
 Archivio Irvine

James Irvine, maniglia *Logo* (2005
produzione Olivari). *Logo* è stata
disegnata puntando alla massima
semplicità, "come quando si deve
disegnare un pittogramma di una
maniglia".
Foto/Photo Santi Caleca

*James Irvine, Logo handle (2005
manufactured by Olivari). Logo was
designed focusing on the maximum
simplicity, "like when you have
to draw a pictogram of a handle".*







Piero Lissoni, 2007
Foto/Photo: Giovanni Gastel

quello di un architetto per formazione che attraverso un lungo lavoro da designer “per forza di levare” materia, e perfino forma – da maniglie, certamente, ma anche da divani, tavoli, librerie, mensole, cucine, sedie, carrelli, tavoli, lampade, caffettiere, orologi – ha sempre di più sviluppato e raffinato la sua natura di costruttore: fin quando non è tornato a essere nuovamente architetto, ma architetto artigiano. L’espressione “artigiano”, usata finora in questo libro solo per Luigi Caccia Dominioni, è importante, anche nel rapporto con l’industria, per diverse ragioni: tra queste la più rilevante è che essa contiene (oltre alla radice *art*, qui riferita a una certa qualità materiale e formale dei manufatti) l’idea che ogni volta che si affronta la fabbricazione di un nuovo oggetto – sia esso una lampada, una sedia, un cavatappi o una casa unifamiliare – questo

venga affrontato con l’obiettivo di creare un’invenzione, o una novità, in ogni caso un perfezionamento di quanto è stato fatto fino ad allora. Quel nuovo singolo oggetto risulterà allora unico ma conterrà contemporaneamente anche tutta l’esperienza di chi lo ha progettato e di altri che ne hanno già affrontato il progetto: e nei casi migliori riuscirà a far partecipare – per chi sceglierà di usarlo – a una certa magia del fare creativo, simile appunto a quella sprigionata dai migliori oggetti artigianali che, come ci racconta ogni museo che si rispetti, per secoli, per millenni hanno coinciso con gli oggetti d’arte.

Così, quando già dopo molti anni di attività condotta con successo insieme a un’azienda come Cappellini, Lissoni è sembrato voler uscire dalla gabbia d’oro di un produttore tanto *glamour*, iniziando a lavorare con un marchio meno



Piero Lissoni, sede di Living Divani
ad Anzano del Parco (2002-2007).
*Piero Lissoni, headquarters
Living Divani in Anzano del Parco
(2002-2007).*
Archivio Lissoni



Piero Lissoni, Mamilla City Hotel
a Gerusalemme (2006-2009).
*Piero Lissoni, Mamilla City Hotel
in Jerusalem (2006-2009).*
Archivio Lissoni

Piero Lissoni, libreria *Bibliotech*
(1991, produzione Porro).
*Piero Lissoni, Bibliotech bookcase
(1991, manufactured by Porro).*
Archivio Lissoni

designer, “by taking away” material, and even form — from handles, certainly, but also from sofas, tables, bookcases, shelves, kitchen units, chairs, trolleys, lamps, coffee pots, watches — has increasingly developed and refined his nature as a constructor: to the point where he has gone back to being an architect again, but an artisan architect. The expression “artisan”, or “craftsman”, used so far in this book only for Luigi Caccia Dominioni, is important, even where industry is concerned, for several reasons: the most significant of these is that it contains (in addition to the root *art*, referred here to a certain material and formal quality of the article) the idea that every time one sets out to make a new object — be it a lamp, a chair, a corkscrew or a detached

house — it is done with the objective of making an invention, or creating something new, in any case an improvement on what was there before. That new object will then appear unique, but at the same time it will also contain all the experience of the person who has designed it and of others who had earlier tackled the design of an equivalent object: and in the best cases will succeed in making those who choose to use it share in a certain magic of creativity, similar to that emanated by the best handcrafted objects which, as every self-respecting museum shows us, have for centuries, for millennia, coincided with works of art.

And so, when after many years of successful



Piero Lissoni, maniglia *Link* (2005, produzione Olivari). La forma logica di *Link* è struttura lineare e materia sostenibile dal punto di vista funzionale e visivo.
Foto/Photo Santi Caleca

Piero Lissoni, Link handle (2005, manufactured by Olivari). The logical shape of Link is linear structure and sustainable material from the functional and visual points of view.

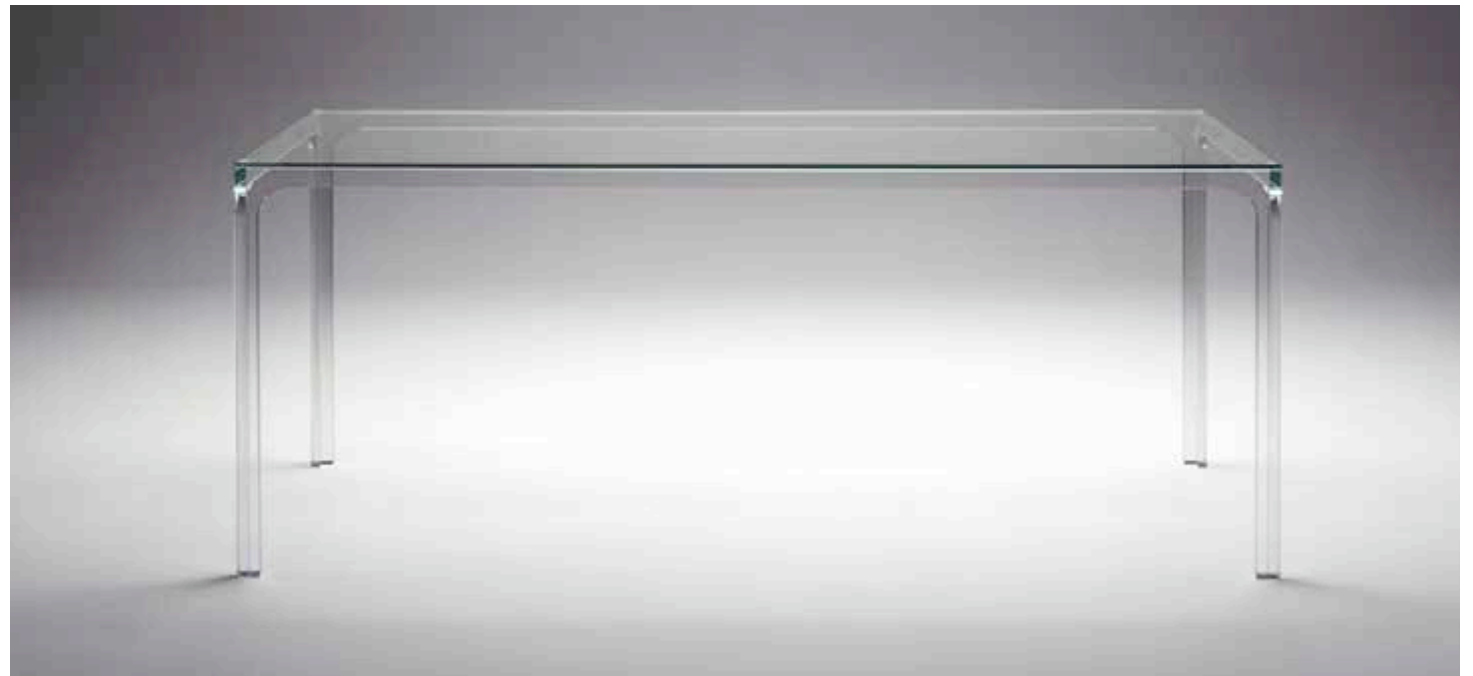
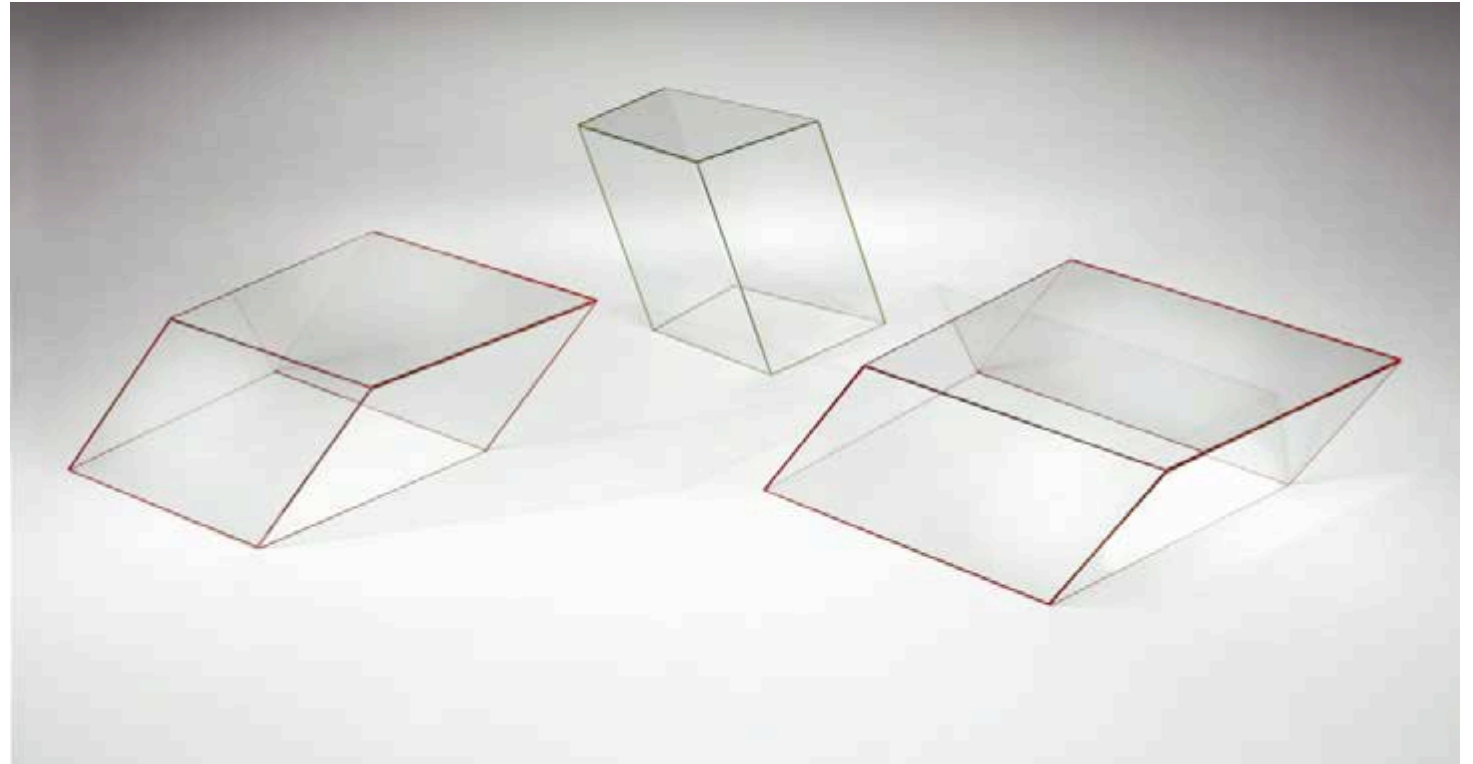




Piero Lissoni, caffettiera *Pina* (2006, produzione Alessi).
Piero Lissoni, Pina coffee pot (2006, manufactured by Alessi).
 Archivio Lissoni

Piero Lissoni, tavolini *Wire Frame* (2008, produzione Glas Italia).
Piero Lissoni, Wire Frame small tables (2008, manufactured by Glas Italia).
 Archivio Lissoni

Piero Lissoni, tavolo *Oscar* (2008, produzione Glas Italia).
Piero Lissoni, Oscar table (2008, manufactured by Glas Italia).
 Archivio Lissoni





Piero Lissoni, orologio *Tic*
(2002, produzione Alessi).
Piero Lissoni, Tic watch (2002,
manufactured by Alessi).
Archivio Lissoni

Piero Lissoni, *Frog Lounge Classic*
(1996, produzione Living Divani).
Piero Lissoni, Frog Lounge Classic
(1996, manufactured by Living
Divani).
Archivio Lissoni

famoso come *Living*, è presto riuscito a rinnovare quella difficile tipologia che è la seduta – tirando fuori dal suo cilindro di prestidigitatore la chaise longue *Frog*: il primo mobile con cui ha dimostrato veramente le sue qualità inventive, lavorando soprattutto sulla linea della struttura e aggiungendo poco o niente nei piani di seduta veri e propri. Se si accetta allora il possibile paragone tra una seduta e una maniglia, come entrambi “prova del nove” per dimostrare la reale abilità di un designer, si può dire che anche il progetto *Link*, che Lissoni realizza con Olivari, sia solo struttura + materia e quasi niente forma: o meglio, una forma sorprendentemente logica, che è al tempo struttura lineare con le curve al posto giusto + materia sufficiente a dare la sensazione di una salda presa, sul piano tattile, e di avere a che fare con una vera maniglia, sul piano visivo. Così anche questo prodotto sembra corrispondere al mondo geometrico delle architetture di Lissoni, dove le regole statiche valgono ancora, a cui non servono strutture astruse

e dove le curve – quando accadono – sono al massimo un obbligo generato dal luogo. Dentro questa astrazione i suoi edifici, sospesi nell’Infinito geometrico, sembrano ricordare – anche un po’ sul piano esistenziale – la difficoltà a orientarsi oggi nel vuoto di significato del vivere. Così per navigare nell’Infinito, nell’ignoto del futuro prossimo, Lissoni si porta dietro la capacità di fabbricare oggetti con il minimo di materiali e strumenti. Se poi questa capacità lo ha fatto ricadere qualche volta nelle comode categorie del “minimalismo” (come tutte le categorie e le mode, oggi già sparita dalla terminologia corrente, almeno per il design) la colpa certamente non è sua. Essere interessati – come architetti o come designer, come industriali o come artisti – a rendere il massimo con il minimo non significa voler essere minimalisti, ma semplicemente cercare nelle cose realizzate una verità meno banale, nuda come la descrivono la saggezza e l’iconografia popolare.

In questo scenario di “ricerca del vero”, scettica o





Steven Holl
Archivio SHA

Steven Holl, complesso per torri di abitazioni Linked Hybrid a Pechino, Cina (2003-2009). Tra i progetti più importanti dell'architettura contemporanea degli ultimi anni, richiama per molti aspetti le visioni delle utopie del secolo scorso. *Steven Holl, complex for Linked Hybrid residential towers in Beijing, China (2003-2009). Among the most important projects in the contemporary architecture of recent years, in many ways it is reminiscent of the utopian visions of the last century.*
Foto/Photo Iwan Baan

collaboration with a company like Cappellini, Lissoni seemed to want to come out of the gilded cage of such a glamorous manufacturer, by starting to work with a less famous brand like Living, he quickly proved capable of renewing that difficult typology that is the chair — pulling out of his conjuror's hat the *Frog* chaise longue: the first piece of furniture with which he truly demonstrated his inventive qualities, working chiefly on the line of the structure and adding little or nothing to the actual seat. So if we can accept the validity of a comparison between a chair and a handle, as “acid tests” of the real ability of a designer, then it can be said that the Link design, which Lissoni created with Olivari, is also just structure + material and hardly any form: or rather, a surprisingly logical form, that is at once linear structure with the curves in the right place + sufficient material to give the sensation of a firm grip, on the tactile plane, and of having something to do with a real handle, on the visual plane. So this product too seems to correspond to the geometric world of Lissoni's architecture, where the rules of statics still hold true, in which abstruse structures serve no purpose and where curves — when they occur — are at the most a requirement generated by the location. In this abstraction his buildings, suspended in geometric infinity, seem to recall — to some extent on the existential plane as well — the difficulty of getting our bearings today in the meaningless of our lives. So in order to navigate in the infinite, in the unknown of the near future, Lissoni carries with him the capacity to make objects with the minimum of materials and means. If this capacity has sometimes led to his work being pigeonholed in the convenient category of “Minimalism” (which like all categories and fashions, has now disappeared from current terminology, at least where design is concerned), it is certainly not his fault. Being interested — as architects or as designers, as industrialists or as artists — in producing the maximum with the minimum does not mean being Minimalist, but simply seeking in the things they have made

for a less banal, naked truth, as it is depicted in popular wisdom and imagery.

In this scenario of a “search of the true”, whether sceptical or confident, naïve or calculated, it is particularly curious to find among Olivari's designers the contribution of an architect like Steven Holl, generally considered rather sophisticated, cerebral and a bit rhetorical owing to a certain intellectual grandiloquence of his designs and declarations. But if we forget for a moment his capacity for persuasion in the description of his projects and pay more attention instead to the refined medium of watercolour that he uses for the preliminary studies of his buildings, looking carefully at his objects and above all his interiors, then a different and less high-brow Holl emerges: at once more concentrated and more rambling, in his elaborate way of thinking, but ready to make use of the old psychotherapy techniques of writing and drawing, at least to judge by the way he describes his method of working. “No project can be compared with the next one, it is always unique: situation, programme and site are unique and so the idea that guides the design, the force that drives it, is generated around that *locus* of circumstances. For this reason in the beginning I wander instinctively. I write down words and phrases, I make a lot of drawings and sketches. There is no way of knowing how long it will take to come up with an idea: a day, or six months”.⁶

We should not be surprised by this apparent vagueness of intent: Holl's designs and buildings are always complex, verging on the complicated, but the clarity of his objectives emerges in the end. These works of architecture are models of thought: out of a long and tormented process emerges a final form, a space, a more or less sweeping landscape that gives sense and meaning to the effort involved in the design and construction: as in the Linked Hybrid complex of residential towers completed in Beijing in 2009, but on whose design he had begun work in 2003. This is one of the contemporary architectural visions that comes closest to those of the science-fiction utopias (or *dystopias*) of the last century: but it



fiduciosa, ingenua o calcolata, particolarmente curiosa è la presenza tra i progettisti Olivari del contributo di un architetto come Steven Holl, generalmente ritenuto piuttosto sofisticato, cerebrale e un po' retorico – per una certa enfasi intellettuale dei suoi progetti e dichiarazioni. Se si dimentica però per un momento la sua capacità di convincimento nel narrare i progetti, si guarda con più attenzione alla raffinata tecnica di acquarello che usa per gli studi preliminari dei suoi edifici, si leggono bene i suoi oggetti e soprattutto i suoi interni, emergerà con una natura meno scostante (*high-brow*, con il sopracciglio alzato, secondo un'ironica espressione inglese) un Holl diverso: insieme più concentrato e più vagante, nella sua forma di pensiero elaborato, ma pronto ad appigliarsi alle antiche tecniche psicoterapeutiche dello scrivere e del disegnare, almeno da come descrive la sua modalità di lavoro.

“Ogni progetto non è paragonabile al successivo, è sempre unico: situazione, programma, sito sono unici e così l'idea che guida il disegno, la forza che lo conduce si genera intorno a quel *locus* di circostanze. Per questo all'inizio, vago istintivamente. Scrivo parole e frasi, faccio moltissimi disegni e schizzi. Non c'è modo di sapere quanto ci vorrà per arrivare a un'idea: un giorno, o sei mesi”⁶.

Non deve stupire questa apparente vaghezza delle intenzioni: i progetti e gli edifici di Holl sono sempre complessi, al limite della complicazione ma la chiarezza degli obiettivi emerge infine nel loro ultimo risultato. Sono architetture come modelli di pensiero: da un lungo e tormentato percorso emerge una forma finale, uno spazio, un paesaggio più o meno ampio che dà senso e significato alla fatica del progetto e della costruzione, come nel complesso di torri per abitazioni Linked Hybrid ultimato a Pechino nel 2009, ma il cui progetto inizia nel 2003. Si tratta di una delle visioni architettoniche contemporanee più simili a quelle delle utopie (o *distopie*) fantascientifiche del secolo scorso: che trova però realizzazione concreta in un grande oggetto a scala urbana, una sorta di *playground* visivo di cui



Steven Holl, The Knut Hamsun Center a / at Hamarøy, Norvegia/Norway (2009).
Foto/Photo Iwan Baan

Steven Holl, New York University's School of Philosophy a / at New York (2007).
Foto/Photo Andy Ryan

Dettaglio di una porta della New York University's School of Philosophy con la maniglia *Beijing* in versione corta (2007).
Detail of a door of the New York University School of Philosophy with the Beijing handle in the short version (2007).
Foto/Photo Andy Ryan

is also one that finds concrete realization in a large object on an urban scale, a sort of visual playground of which probably only the author himself is capable of explaining the meaning, where the routes and connections between the eight towers of which it is made up are interwoven in what appears to be a three-dimensional diagram of the architect's mental processes. Meticulous solutions aimed at ensuring sustainability, conspicuous signals of colour and light that reinforce the spectacular image of the whole, but which do not succeed in taking away from the final construction the appearance of a large sculpture, of an artistic representation of a model of transition from a community-based society to an individualistic one: an identity that China no longer has, does not yet have and perhaps never will have. However, the effort that Holl has put into this work, which can be regarded as his most imposing realization so far, is so great

as to have made him study many elements in detail: one of these is a handle that has truly been pared down to the essential, two cylinders connected to each other at right angles, on which Holl worked for several years. Many design hypotheses were modelled in 3D in his studio, particularly well-equipped for the creation of prototypes on a 1:1 scale, with richness of form, finish and details.⁷ And yet the design on which he finally agreed with Olivari was not used in Beijing, although the name of the city was adopted in the catalogue for the model, which Holl would go on to use in other projects, such as the library of the department of philosophy at New York University (2007), where Holl also experimented with an unusual system of illumination: the essentially achromatic space (the stairwell) linking the storeys is given the colours of the whole spectrum by means of a "prismatic film" inserted in the skylight.



Steven Holl, maniglia *Beijing* (2007, produzione Olivari). La maniglia è ridotta all'essenziale: due cilindri collegati perpendicolarmente l'uno all'altro.
Foto/Photo Santi Caleca

Steven Holl, Beijing handle (2007, manufactured by Olivari). The handle is reduced to the essentials: two cylinders connected together perpendicularly.



Steven Holl, The Herning Museum of Contemporary Art a Herning, Danimarca/Denmark (2009). Foto/Photo Iwan Baan



Ito's Mastery

An anecdote casts particularly special light on the figure of Toyo Ito, another architect of the new international scene who would work with Olivari: when she won the Pritzker Prize — the most prestigious award in the world for accomplishments in the field of architecture — in 2010, Kazuyo Sejima (who was also chosen as the curator of the Venice Biennale of Architecture to be held the same year) dedicated the prize to her first master, Toyo Ito. Without him, his teaching and his guidance, she declared, it would not have been possible for her to achieve the results that she has in her experimentation and profession as an architect. It is rare to find in what is now a highly competitive scenario an

attitude of such reverence towards a teacher who is at the same time a contemporary and a possible “rival”; but so distinctive is Sejima’s personality, linked to a romantically pragmatic vision of the work, and so great is the importance of the role played by Toyo Ito in the development of the new international architecture that the anecdote assumes the character of an apologue on the charismatic figure of the Japanese master. Even though Ito began his career a long time ago, his cultural contribution, constantly updated and in some ways unpredictable, has been so innovative that it is no surprise that some of his buildings have become genuine icons of the contemporary city. From the Mediathèque in Sendai — a stunning example of organic/abstract



Toyo Ito
Toyo Ito & Associates Archive

probabilmente solo lo stesso autore è in grado di spiegare il significato, dove si intrecciano percorsi e connessioni tra le otto torri che lo compongono, come in un diagramma tridimensionale dei percorsi mentali dell'architetto. Soluzioni minuziose per la sostenibilità, vistosi segnali cromatici e luminosi che rinforzano l'immagine spettacolare dell'insieme non riescono però a togliere alla costruzione finale l'aspetto di grande scultura, di rappresentazione artistica di un modello sociale di transizione da comunitario a individualista: un'identità che la Cina non ha più, non ha ancora e forse non avrà mai. È comunque tale l'impegno di Holl in questa opera, che a oggi può essere ancora considerata la sua realizzazione più imponente, da fargli studiare fin nel dettaglio molteplici elementi: tra questi una maniglia ridotta veramente all'essenziale, due cilindri collegati perpendicolarmente l'uno all'altro, su cui Holl si sofferma a lavorare per alcuni anni. Diverse ipotesi di disegno vengono modellate in 3D nel suo studio, particolarmente attrezzato per la realizzazione di prototipi 1.1, con ricchezza di forma, finitura e particolari⁷. Eppure il disegno su cui finalmente si accorda con Olivari non viene impiegato a Pechino, ma il nome cinese della città – Beijing – resta a definire in catalogo il modello, che pure verrà utilizzato da Holl in altri progetti, come la biblioteca del dipartimento di filosofia della New York University (2007), dove viene sperimentato da Holl anche un singolare sistema di illuminazione: lo spazio di collegamento (vano scale) tra i piani, sostanzialmente acromatico, assume le colorazioni dello spettro attraverso un "film prismatico" inserito nel lucernaio.

Maestria di Ito

Un particolare episodio fa luce sulla figura di Toyo Ito, altro architetto della nuova scena internazionale che lavorerà con Olivari: quando nel 2010 le viene assegnato il premio Pritzker – il più prestigioso riconoscimento al mondo per meriti ottenuti sul campo dell'architettura – Kazuyo Sejima

(che nello stesso anno è anche curatrice della Biennale di Architettura di Venezia) dedica il premio stesso al suo primo maestro, Toyo Ito. Senza di lui, il suo insegnamento e la sua guida, dichiara, non le sarebbe stato possibile raggiungere i risultati ottenuti nella sua sperimentazione e professione di architetto. È raro trovare in uno scenario ormai così competitivo un atteggiamento di simile riverenza verso un maestro che è comunque un contemporaneo e un possibile "concorrente": ma il personaggio Sejima è così particolare, legata a una visione romanticamente



Toyo Ito, edificio Tod's a Omotesando, Giappone (2004).
Toyo Ito, Tod's building in Omotesando, Japan (2004).
Foto/Photo Nacasa & Partner Inc.

Toyo Ito, mediateca a Sendai,
Giappone/Japan (2001).
*Toyo Ito, mediatheque in Sendai,
Japan (2001).*
Toyo Ito & Associates Archive

Toyo Ito, stadio principale dei World
Games 2009 a Kaohsiung, Taiwan
(2009).
*Toyo Ito, main stadium of the 2009
World Games in Kaohsiung, Taiwan
(2009).*
Foto/Photo Fu Tsu Construction
Co., Ltd.



construction — to the recent stadium in Kaohsiung, Taiwan, for the 2009 World Games, the idea of construction remains for Ito that of a radically innovative composition, one that exploits the whole range of current and futuristic techniques available in order to attain the spectacular appearance that in many cases is indispensable to communicating the needs of the project.

Yet we should not be deceived by so much expressive force: results of this kind require a continual reconsideration of the profound nature of things, of their meanings that transcend materiality. It is a field in which Japanese culture is at bottom a great research laboratory, as is clear from the words with which Ito describes his

collaboration with Olivari: “Windows and doors take on a special role in architectural components. Both of them are set in walls that separate the interiors and exteriors, and at the same time provide continuity between outer and inner sides of the wall. Windows are related to the act of ‘looking’, and doors are associated with the act of ‘moving’. With regards to function, they are simple elements. Yet, how has the presence of windows and doors been enhancing the beauty and appeal of architecture through its long history? How many dramas have been unfolding in people’s lives through their existence?”

Integrated with the body of doors, door handles also play an important part. Door handles have two functions. One is



Toyo Ito, maniglia *Fin* (2008,
produzione Olivari). La "dolce
nitidezza" della maniglia scaturisce
da un'idea progettuale che attraversa
tutto il lavoro di Ito.
Foto/Photo Santi Caleca

*Toyo Ito, Fin handle (2008,
manufactured by Olivari). The "sweet
neatness" of the handle arises
from a project idea that pervades
all Ito's work.*





Toyo Ito & Associates,
Architects + Taisei Design Pae,
crematorio municipale Meiso no Mori
a Kakamigahara, Giappone/Japan
(2005).

Toyo Ito & Associates,
Architects + Taisei Design Pae,
Meiso no Mori municipal
crematorium in Kakamigahara,
Japan (2005).

Toyo Ito & Associates Archive

pragmatica dell'opera, e tale l'importanza di Toyo Ito nello sviluppo della nuova architettura internazionale che l'aneddoto assume un carattere di apologo sulla figura carismatica del maestro giapponese. Anche se la sua carriera inizia molto tempo fa, è tale la novità dell'apporto culturale di Ito, mantenuto sempre aggiornato e per certi aspetti imprevedibile, che non sorprende come alcuni suoi edifici siano diventati autentiche icone della città contemporanea. Dalla mediateca di Sendai – stupefacente esempio di costruzione organico/astratta – al recente stadio di Kaoshiung (Taiwan), per i World Games del 2009, l'idea di costruzione rimane per Ito quella di una composizione radicalmente innovativa, che sfrutta tutto lo spettro attuale e futuribile delle tecniche disponibili, per raggiungere quella spettacolarità dell'architettura che in molti casi è indispensabile a comunicare la necessità del progetto.

Tanta forza espressiva non deve però ingannare: risultati del genere richiedono un continuo ripensare l'anima profonda delle cose, i loro significati trascendenti la materialità, di cui la cultura giapponese è in fondo un grande "laboratorio di ricerca", come dimostrano le parole stesse di Ito a proposito della sua collaborazione con Olivari: "Tra le componenti architettoniche porte e finestre hanno un ruolo tutto speciale. Entrambe fanno parte delle pareti che separano gli interni dagli esterni e al tempo stesso assicurano continuità tra le facce del muro rivolte all'interno e quelle rivolte verso l'esterno. Le finestre corrispondono all'azione di 'guardare' e le porte all'azione di 'muoversi'.

Per quanto riguarda la funzione, sono elementi semplici. Eppure, in che modo la presenza di porte e finestre ha messo in risalto la bellezza e il fascino dell'architettura nel corso della sua lunga storia? Quanti drammi si sono svolti nella vita delle persone grazie alla loro esistenza?

Le maniglie, inserite nella struttura stessa della porta, svolgono anch'esse un ruolo fondamentale, assolvendo due funzioni. La prima è quella di garantire un'agevole apertura e chiusura delle porte. E questo riguarda il senso del tatto.

La sensazione tattile nel momento in cui si tocca la maniglia della porta è molto importante. La seconda consiste nel fare da segnale che indica chiaramente l'esistenza della porta. E questo riguarda il senso della vista.

Olivari produce da cento anni un'infinità di maniglie di qualità eccellente per quanto riguarda questi aspetti, senza lasciarsi assillare eccessivamente dalla mera espressione formale.

Quando abbiamo concepito la serie *Fin* eravamo consci dei principi Olivari e cercavamo di creare una nuova maniglia per porta che fosse idonea a entrare a far parte della loro collezione. Per esprimere a parole il *design concept* di *Fin*, lo si potrebbe definire una 'spigolosità delicata' che rappresenta sempre i nostri intenti nel design architettonico. Abbiamo cercato di esprimere lucidamente la flessibilità che acquieta l'animo umano e l'originalità che apre il cammino verso tempi nuovi. È un onore per noi che *Fin* sia entrata nella meravigliosa serie di prodotti Olivari⁷⁸.

Disegnare la sostenibilità

È evidente che uno dei problemi più grandi della sostenibilità – parola tanto ricca di significati e di speranze, quanto vuota se rimane solo una parola e non una qualità reale dei manufatti – sia la difficoltà di diventare visibile, e quindi la necessità di definire per essa una nuova identità, anche formale: non per desiderio o necessità di trasformare in immagine qualsiasi idea, ma per l'ormai urgentissima necessità di rendere chiaro a committenti e utilizzatori – "al mercato", per accontentare i liberisti – che senza questa qualità la sopravvivenza del mondo stesso, come lo vediamo o lo immaginiamo, ha gli anni contati. Si moltiplicano i prefissi e le definizioni di un atteggiamento sostenibile: dal vetusto *eco-* all'utopico *bio-*, fino alle formule più recenti e retoriche, come *cradle to cradle* (acronimo *C2C* – "da culla a culla": in inglese idea di un concepimento amoroso dell'oggetto, dalla nascita alla morte e alla rinascita, attraverso il suo riciclo), i troppi neologismi sul tema fanno



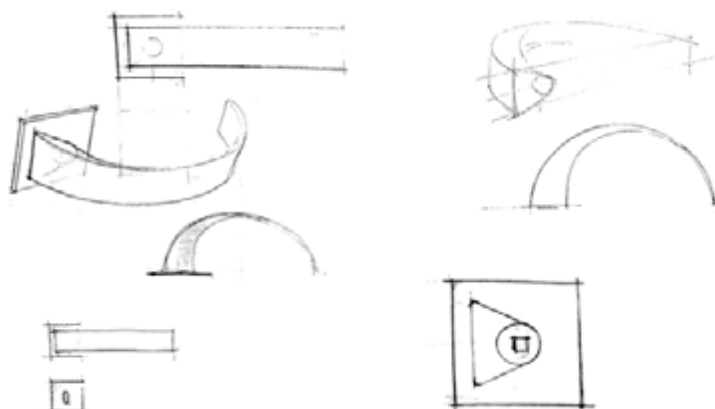
Rodolfo Dordoni
Foto/Photo: Ramak Fazel

Rodolfo Dordoni, schizzi per la maniglia ARC (2010, produzione Olivari).

Rodolfo Dordoni, sketches for ARC handle (2010, manufactured by Olivari).

Rodolfo Dordoni, poltrona 2Leather (2006, produzione Matteograssi).
Rodolfo Dordoni, 2Leather armchair (2006, manufactured by Matteograssi).

Archivio Dordoni Architetti



to ensure the smooth opening and closing of doors. This is related to the sense of touch. Tactile sensation at the moment of touching a door handle is very important. Another is to function as an indication to clearly mark the existence of a door, which is linked to the sense of sight.

Olivari has been producing a number of door handles of the highest quality regarding the above-mentioned aspects for 100 years, while never becoming overly obsessed with the mere expression of form.

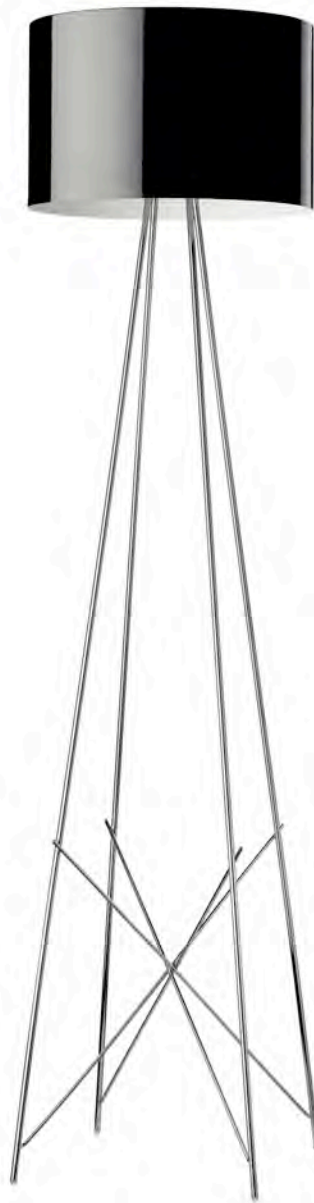
In designing *Fin*, we were conscious of Olivari's principles and tried to create a new door handle befitting to be a part of their collection. If the design concept of *Fin* is to be put into words, it would be described as a 'gentle sharpness', which represents our architectural design intentions at all times. We have been seeking to lucidly express pliability that soothes people's souls, and novelty that will pave the way towards the next era. We are honoured that *Fin* was included as one of Olivari's wonderful series of products."⁸

Designing Sustainability

It is evident that one of the biggest problems of sustainability — a word as rich in meanings and hopes as it is empty if it remains just a word and not a real quality of the artefacts — is the difficulty of making it visible, and hence the need to define a new identity, on the formal plane as well, for it: not out of a desire or need to turn an idea into an image, but because of the now urgent necessity to make it clear to clients and users — “to the market”, to humour the supporters of laissez-faire — that without this quality the survival of the world itself, as we see or imagine it, is in serious jeopardy. There has been a proliferation of prefixes and definitions for a sustainable approach: from the old-fashioned *eco-* to the utopian *bio-*, and then more recent and rhetorical formulas, such as *cradle to cradle* (abbreviated to the acronym C2C, and conveying the idea of a loving attitude towards the object, from birth to death and then to rebirth, through its

recycling), the surfeit of neologisms on the theme suggest that if the solutions found to combat the environmental crisis were equal to the gossip that surrounds it, the prospects of safeguarding of the natural world would be much greater. Unfortunately, all the evidence is that this is not the case. Linguistic fads, new “environmentally friendly” products that only serve to increase the visual and physical pollution already caused by other products that are not at all friendly to the environment, compromises to placate the guilty conscience of many “greens” (such as the fanciful and fairly fraudulent system of Carbon Certificates) which all skirt the central problem: encouraging virtuous patterns of behaviour and strategies of production. Of course, it is far simpler to spread the idea that all it takes is a guarantee, a green dot, any kind of stamp, to make an object environmentally compatible, in the belief that on the inside the object really is sustainable. The question is even more dramatic for the designers, architects and engineers who would like to be able to make use of less polluting technologies that could hold a





Rodolfo Dordoni, lampada Ray
(2008, produzione Flos).
Rodolfo Dordoni, Ray lamp
(2008, manufactured by Flos).
Archivio Dordoni Architetti

pensare che se le soluzioni realizzate per frenare la crisi ambientale fossero pari al *gossip* che le circonda, le prospettive di conservazione dell'ambiente naturale sarebbero molto migliori. Purtroppo, ogni evidenza dimostra che non è così. Mode linguistiche, nuovi prodotti "ecologici" che vanno comunque ad aumentare l'inquinamento visivo e fisico già causato da altri prodotti che ecologici non sono, compromessi per tenere tranquilla la coscienza verdina di molti (come il fantasioso e un po' truffaldino sistema dei Carbon Certificates) scantonano tutti dal problema centrale: aumentare comportamenti e strategie di produzione virtuosi. Certo, è molto più semplice propagare l'idea che basti una garanzia, un punto verde, un bollino qualsiasi a far diventare ecocompatibile qualsiasi oggetto, fiduciosi che al suo interno l'oggetto stesso sia davvero sostenibile. La questione è ancora più drammatica per i progettisti – designer, architetti, ingegneri – che amerebbero poter disporre di tecnologie meno inquinanti e che possano dialogare con l'aspetto generale dei prodotti, anche per arricchire le loro possibilità formali ed espressive: perché non potrebbe essere proprio la qualità sostenibile a creare finalmente un nuovo linguaggio, un nuovo dizionario di soluzioni disegnate per architetture e/o oggetti?

In questo critico quadro culturale, le operazioni che Olivari da tempo conduce per minimizzare non solo le forme, ma anche i livelli di inquinamento generati nel ciclo produttivo rappresentano un caso davvero interessante, se non addirittura un modello di riferimento. L'attenzione alla sostenibilità fa parte del Dna industriale dell'azienda a partire dalla strategia di produzione: anche soltanto mantenere la fabbricazione reale dei prodotti all'interno dell'azienda è in questo senso una garanzia, se si pensa all'estrema difficoltà di controllare il rispetto dei vincoli ambientali, ma anche di corrette condizioni di lavoro, in produzioni delocalizzate in luoghi remoti, magari all'estremo opposto del pianeta, Cina ed Estremo Oriente in testa. Un ciclo di fabbricazione completamente interno permette

invece di mantenere e sviluppare le conoscenze, migliorare la capacità di gestione e di innovazione – sia nei processi sia nei prodotti – e avviare rapidamente i necessari adeguamenti o le autentiche trasformazioni del ciclo produttivo stesso. Così all'inizio degli anni novanta, nella produzione delle maniglie Olivari la pressofusione dell'ottone viene sostituita completamente dalla forgiatura a caldo, che garantisce una migliore qualità del prodotto finale. Nel 1996 viene installato e avviato un nuovo impianto di lavaggio che elimina i solventi clorurati nocivi dal ciclo di lavoro; nel 2000 si completa la robotizzazione integrale nei reparti di smerigliatura e pulitura, nel 2003 viene attivato un nuovo impianto di galvanica a circuito chiuso per le finiture metalliche dell'ottone e nel 2004 inizia la sperimentazione sul cromo trivalente, alternativa sostenibile a quello esavalente, che porterà nel 2005 all'introduzione del *Biocromo* nella produzione Olivari.

Da questo passaggio decisivo inizia per l'azienda una nuova stagione di progetto, con cui si dà un obiettivo molto ambizioso: conciliare la riduzione delle forme al minimo indispensabile, mantenere allo stesso tempo una "varietà nella continuità" di olivettiana memoria e estendere le diverse interpretazioni della maniglia a un gruppo ancora più internazionale ed estremamente aggiornato di progettisti. I risultati, per certi versi sorprendenti, per altri rassicuranti, sembrano dare ragione e ulteriore motivazione ai fratelli Olivari nel loro impegno di industriali cesellatori di forme utili.

Per un grado zero del design

Non è facile fare *tabula rasa* di un'intera generazione di forme, tentativi di espressione, interpretazioni ortodosse o eretiche dell'idea di design, specialmente nel limitatissimo campo dimensionale di un oggetto già minimo come la maniglia: eppure questo compito viene affrontato da Rodolfo Dordoni con la *nonchalance* che gli è propria, un'eleganza senza retorica che gli ha guadagnato un posto del tutto



Rodolfo Dordoni, sedia *Pilotta*
(2007, produzione Cassina).
Rodolfo Dordoni, Pilotta chair
(2007, manufactured by Cassina).
Archivio Dordoni Architetti

Rodolfo Dordoni, divano *Hall*
(1993, produzione Driade).
Rodolfo Dordoni, Hall sofa
(1993, manufactured by Driade).
Archivio Dordoni Architetti

dialogue with the general appearance of products, in part to enrich their formal and expressive possibilities: why could it not be precisely the quality of sustainability that finally creates a new language, a new dictionary of solutions designed for buildings and/or objects?

In this critical cultural context, the operations that Olivari has been carrying out for some time in an effort to minimize not just the forms, but also the levels of pollution generated in the production cycle, represent a truly interesting case, and perhaps even a model of reference. Attention to sustainability is part of the company's industrial DNA, commencing with its strategy of production: even the decision to keep the actual manufacture of the products within the company is to some degree a guarantee, if we think of the extreme difficulty of exercising control over the respect for environmental obligations, as well as decent working conditions, in factories located in distant places, perhaps on the far side of the planet, in China and the Far East. A completely in-house cycle of production, on the other hand, makes it possible to maintain and increase know-how, improve the capacity for management and innovation — in processes as well as products — and rapidly introduce necessary adaptations or genuine transformations of the production cycle itself. So at the beginning of the 1990s the pressure die-casting of brass was replaced completely by hot forging in the production of Olivari

handles, ensuring a better quality of the end product. In 1996 a new washing system that eliminated noxious chlorinated solvents from the work cycle was installed and put into operation; in 2000 the total automation of the grinding and cleaning units was completed, in 2003 a new closed-circuit galvanic plant for the metallic finishes of brass was brought on line and in 2004 the company began to experiment with trivalent chromium, a sustainable alternative to the hexavalent form, leading to the introduction of the BioChrome finish into Olivari production in 2005.

This decisive passage has marked the beginning for the company of a new period of design, in which it has set itself a highly ambitious goal: reconciling the reduction of forms to the minimum indispensable with the desire to maintain the kind of “variety in continuity” for which Olivetti was known and to extend the different interpretations of the handle to an even more international and extremely up-to-date group of designers. The results, in some ways surprising and in others reassuring, seem to prove the Olivari brothers right and give them further motivation to carry on with their role as industrial craftsmen of useful forms.

Towards a Degree Zero of Design

It is not easy to make a clean sweep of an entire generation of forms, attempts at expression and orthodox or heretical



Rodolfo Dordoni, maniglia *Total*
(2006, produzione Olivari). *Total*
infrange il codice della maniglia:
eliminata la "rosetta",
si giunge a una forma pura.
Foto/Photo Santi Caleca

Rodolfo Dordoni, Total handle
(2006, manufactured by Olivari).
Total infringes the code of the
handle: a pure form is achieved
by eliminating the "rosette".





Peter Marino
Foto/Photo Thomas Loof Jan

Peter Marino, interno dello studio di
Peter Marino, Architect a New York.
*Peter Marino, interior of the studio of
Peter Marino, Architect, in New York.*
Peter Marino archives

interpretations of the idea of design, especially on the extremely limited scale of an object that is already as minimal as the handle: and yet this is the challenge that has been taken up by Rodolfo Dordoni with his characteristic nonchalance, with the unrhetorical elegance that has earned him a special place in the history and the chronicles of Italian and international design. Such a resetting was not even envisaged by the brief that was proposed to him by Olivari in 2005: but with typical strength of mind masked by a strong aesthetic sensibility, Dordoni threw out the rule book, along with the standard configuration of the handle: the “rosette”, eternal limitation and recurrent sign that no

one (including the Olivari brothers) had ever thought of questioning was simply eliminated. The solid connecting lever and door became an organic whole, while the lever was a thin parallelepiped cut from a strip. The reaction of the market to this radical innovation was surprisingly positive and it got a very favourable reception from interior designers and architects too, who at last saw a radical statement in the Total model. The only negative consequence: other companies in the sector rapidly took the formal innovation on board and started to produce more or less vulgar imitations of the new neutral style. Naturally the phenomenon of copying — something that Olivari keeps an eye on and will take to court



Peter Marino, negozio Chanel in Robertson boulevard, Los Angeles, California (2009): vista esterna e interni.

Peter Marino, Chanel shop in Robertson Boulevard, Los Angeles, California (2009): external view and interiors.

Foto/Photo Paul Warchol



particolare nella storia e nella cronaca del design italiano e internazionale. Un simile azzeramento non è neppure previsto dal *brief* che gli viene proposto da Olivari nel 2005: ma con tipica fermezza mascherata da una forte sensibilità estetica, Dordoni manda all'aria il codice di regole, la configurazione standard della maniglia: la “rosetta”, eterno limite e segno ricorrente che nessuno prima (a cominciare dagli Olivari) ha pensato di mettere in crisi viene semplicemente eliminata. Il solido di raccordo tra leva e porta diventa un tutt'uno, la leva è un parallelepipedo sottile ricavato da nastro. L'effetto sul mercato di questa innovazione radicale è sorprendentemente positivo, molto favorevole l'accoglienza di progettisti d'interni e architetti, che vedono nel modello *Total* uno *statement* finalmente radicale. Unica conseguenza negativa: altre aziende di settore metabolizzano velocissimamente la novità formale e si danno ad imitazioni più o meno volgari del nuovo stile neutro. Naturalmente il fenomeno delle copie – peraltro

tenuto sotto controllo da Olivari e perseguito duramente nei casi più clamorosi – non tocca il valore dell'innovazione proposta dall'azienda, anche perché su questo filone continua una serrata attività di collaborazione con molteplici autori, che ne deriveranno risposte sempre nuove e originali: da Peter Marino a Patricia Urquiola, da Claudio Bellini a Dominique Perrault, più leggere e raffinate sono le variazioni formali, più si mette a fuoco la giustezza dell'idea di “ecologia formale” intuita e sviluppata dai fratelli Olivari.

Merita un approfondimento sotto questo profilo il valore dell'esperienza di Perrault. Spesso definito *architetto della sparizione* o anche *l'architetto del materiale*, egli potrebbe trovarsi a suo agio con entrambe le definizioni, che a prima vista possono apparire contraddittorie ma nel caso specifico sembrano compenetrarsi: il suo approccio progettuale amplifica al massimo le qualità dei materiali, utilizzate come ulteriore valore espressivo dell'architettura. Per citare due delle sue opere costruite più iconiche, gli edifici “a libro



Peter Marino, negozio Vuitton a Hong Kong, Landmark Building (2005): due diverse viste delle scale mettono in evidenza il sistema di supergrafica interattiva e i giochi di superfici riflettenti e materiali preziosi.
 Peter Marino, Vuitton shop in Hong Kong, Landmark Building (2005): two different views of the stairs highlighting the interactive supergraphics system and the interplays of reflective surfaces and precious materials.
 Foto/Photo Vincent Knapp

in the most blatant cases — has not affected the value of the innovation proposed by the company, and it has continued to work along these lines in its collaboration with a whole range of designers, from Peter Marino to Patricia Urquiola, from Claudio Bellini to Dominique Perrault, which has resulted in a series of new and original responses: the lighter and more refined the formal variations, the more the correctness of the idea of “ecology of form” conceived and developed by the Olivari brothers is brought into focus.

It is worth taking a close look at the value of Perrault’s experience from this perspective. Often called the *architect of*

disappearance or the *architect of material*, he might feel at ease with both definitions, which first sight may appear contradictory but in this case seem to overlap: his approach to design amplifies as much as possible the qualities of materials, utilized as an additional expressive value of architecture. To mention two of his most iconic works, the “open-book” buildings of the Bibliothèque nationale de France in Paris (1989-95) are “bound” by large “mechanical covers” of wood and glass, while the Velodrome and Olympic Swimming Pool in Berlin (1992–99) are literally wrapped — in the manner of Christo — with a dense mesh of steel that



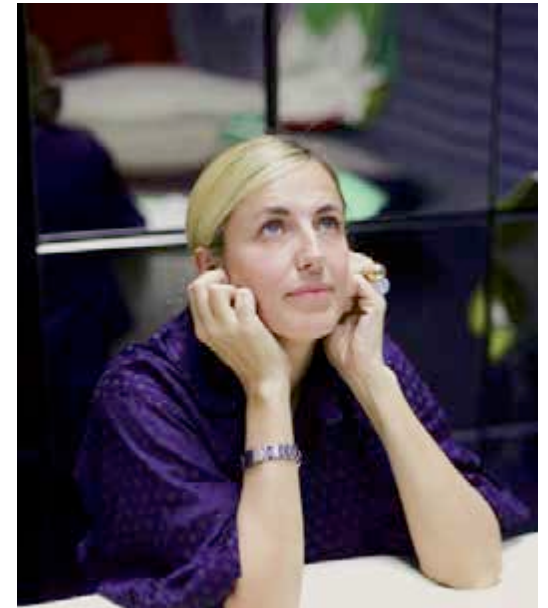
Peter Marino, maniglia *Edge* (2007, produzione Olivari). Il bordo della maniglia incornicia una striscia realizzata in diversi materiali: pelle, legno, vetro o Corian.
Foto/Photo Santi Caleca

Peter Marino, Edge handle (2007, manufactured by Olivari). The edge of the handle frames a strip of various materials: leather, wood, glass or Corian.





Peter Marino, negozio Ermenegildo Zegna nel quartiere di Shinjuku a Tokio, Giappone (2009).
Peter Marino, Ermenegildo Zegna shop in the Shinjuku neighbourhood in Tokyo, Japan (2009).
 Peter Marino archives



Patricia Urquiola
 Foto/Photo Alessandro Paderni
 Studio Eye

Patricia Urquiola, maniglia *Adamant*
(2008, produzione Olivari). Il segno
di *Adamant* rimanda al sogno della
funzionalità totale.
Foto/Photo Santi Caleca

*Patricia Urquiola, Adamant handle
(2008, manufactured by Olivari).
The design of Adamant is reminiscent
of the dream of total functionality.*





Dominique Perrault, 2002
Dominique Perrault Architecture
archives

makes them look like mysterious giant monoliths arrived from outer space. The predominance of a few materials, united with the paring of the design of the facades to the bone, is at the root of that effect of neutralization, or dematerialization, of the architecture for which Perrault is famous. The peculiarity of his work, however, is that these magical effects work chiefly on the larger scale: many of his designs that have been realized, often as the result of his winning competitions, are characterized by a dimension that goes beyond the pure and simple one of the building and spills over into the architecture of the territory.

This poetics is not extraneous to the contamination between architecture and the arts of which Perrault is so fond, and in particular with the current of Land Art, which has influenced his idea of the “non-specific” space intended for collective use and often runs conceptually through his imposing works. In one of his finest competition projects, but unfortunately never realized, the 2003 design for the station of the high-speed railway line at Afragola, near Naples, the gigantic building — open on all sides — suggests a movement of the earth, a lifting of the terrestrial crust that makes the relationship between architecture and context integral, in an explicit homage to the energy of nearby Mt Vesuvius. The roof of the whole construction, covered entirely with solar panels like a great power plant and at the same time a new kind of place, seems to float in the sky: a decided and positive reaction to the convention that public spaces should be indistinct *non-places*, where experience, communication and cultural enrichment are not possible.

Perhaps because of the extreme commitment required by such ambitions, Perrault has only rarely devoted himself to industrial design: but when he does so (along with Gaëlle Lauriot-Prévost, director of his studio in Paris) he continues to investigate thoroughly the expressive potential of the materials. Yet he no longer treats them as means of lightening the form, if not making it disappear altogether, but in almost completely the opposite way: as if, that is, the

material were itself the form, in some manner exalted. This what happens in his curious work for Poltrona Frau, or in the more successful Z lamp for Fontana Arte — which emphasizes the texture of a special kind of glass — almost to the point of blowing it up, as if under the lens of a giant microscope, and making it the characteristic sign of the object: like other foreign designers, therefore, Perrault still finds that the Italian industries of design offer him the best opportunity for self-expression.

And among them is Olivari, with which Perrault initiated a special relationship in 2008. Contacted precisely out of interest in his original approach to the use of materials and to conduct an experiment with glass, Perrault came up with two extremely simple proposals, verging on complete disappearance in the case of the Ice Cube, where a small and transparent geometric solid is set at the intersection of particularly tectonic perpendicular lines. Given the complexity of the combination of metal and glass, and the need for perfect adhesion between the two materials, the handle is surprisingly solid, conveying the impression of a work of architecture that can be reduced in scale until it turns into a utensil, but without ever losing the brilliance and creativity of the original inspiration.

Deconstruction and Reconstruction

In the search for new design approaches suited to their sophisticated vision of the product, the Olivari brothers have continued to display a certain courage, venturing to work with some of the most famous but also controversial contemporary designers, or simply those who are still seeking a stable identity of their own: among these, the figures of Daniel Libeskind and Shigeru Ban stand out strongly on the global scene.

The so far ever upward course of Libeskind's success is a truly singular case. His work found the opportunity to emerge within the tendency defined as “Deconstructivism”, which for some has remained in the mere state of theoretical



Dominique Perrault, interni e vista generale del campus dell'Università EWha di Seoul, Corea (2002).
Dominique Perrault, interiors and general view of the campus of EWha University in Seoul, Korea (2002).
 Dominique Perrault Architecture archives

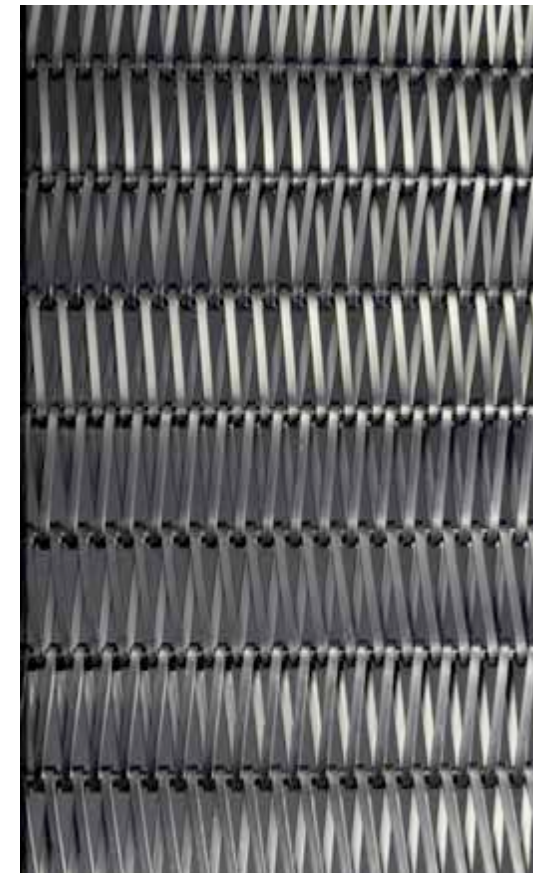


aperto” della Bibliothèque nationale de France a Parigi (1989-1995) sono “rilegati” da grandi “copertine meccaniche” in legno e vetro, mentre il Velodromo e la Piscina olimpica di Berlino (1992-1999) sono letteralmente impacchettati – alla Christo – con una fitta maglia d’acciaio, che li fa sembrare misteriosi monoliti giganti atterrati dallo spazio. La prevalenza di pochi materiali, unita alla riduzione ai minimi termini del disegno delle facciate, è alla base di quell’effetto di neutralizzazione, o di dematerializzazione dell’architettura che ha reso celebre Perrault.

La particolarità del suo lavoro è però che questi magici effetti funzionano soprattutto nella scala maggiore: numerosi dei suoi progetti costruiti, spesso esito di concorsi, sono caratterizzati da una dimensione che sorpassa quella pura e semplice dell’edificio e sconfina nell’architettura-territorio. A questa poetica non è estranea la contaminazione cara a Perrault tra architettura e arti, in particolare con la corrente del concettuale e della land art, che influenza l’idea dello spazio “non specifico” destinato all’uso collettivo e spesso attraversa concettualmente le sue opere imponenti.



Dominique Perrault, le due torri
dell'NH Hotel Fieramilano
a Rho-Pero, Milano (2009).
*Dominique Perrault, the two towers
of the NH Hotel Fieramilano
in Rho-Pero, Milan (2009).*
Dominique Perrault Architecture
archives



Dominique Perrault, dettaglio della
maglia in acciaio inox utilizzata nella
facciata del centro commerciale
M-Preis a Wattens, Austria (2001).
Dominique Perrault Architecture
archives

*Dominique Perrault, detail of the
stainless steel mesh used in the
façade of the M-Preis shopping
centre in Wattens, Austria (2001).*

Dominique Perrault, rendering del centro multifunzionale Octopus nella ex cava Rainone a Salerno (2009).
Dominique Perrault, rendering of the Octopus multifunctional centre in the former Rainone quarry in Salerno (2009).
Dominique Perrault Architecture archives

In uno dei suoi progetti di concorso più belli, ma purtroppo non realizzati, quello del 2003 per la stazione ferroviaria dell'Alta Velocità di Afragola, presso Napoli, il gigantesco edificio – aperto su tutti i lati – suggerisce un movimento tellurico, un sollevamento della superficie terrestre che rende solidale il rapporto tra architettura e contesto, in un non velato omaggio all'energia del Vesuvio poco lontano. Sembra galleggiare nel cielo anche la copertura dell'intera costruzione, interamente rivestita di pannelli solari come

una grande centrale solare e al tempo stesso un nuovo tipo di luogo: una decisa e positiva reazione al conformismo che vuole gli spazi pubblici destinati a essere proprio *non luoghi* indistinti, dove non sono possibili esperienze, comunicazioni, arricchimenti culturali.

Forse per l'estremo impegno richiesto da tali ambizioni progettuali, Perrault si dedica raramente al disegno industriale: ma quando lo fa (insieme a Gaëlle Lauriot-Prévost, direttrice del suo studio di Parigi) continua a



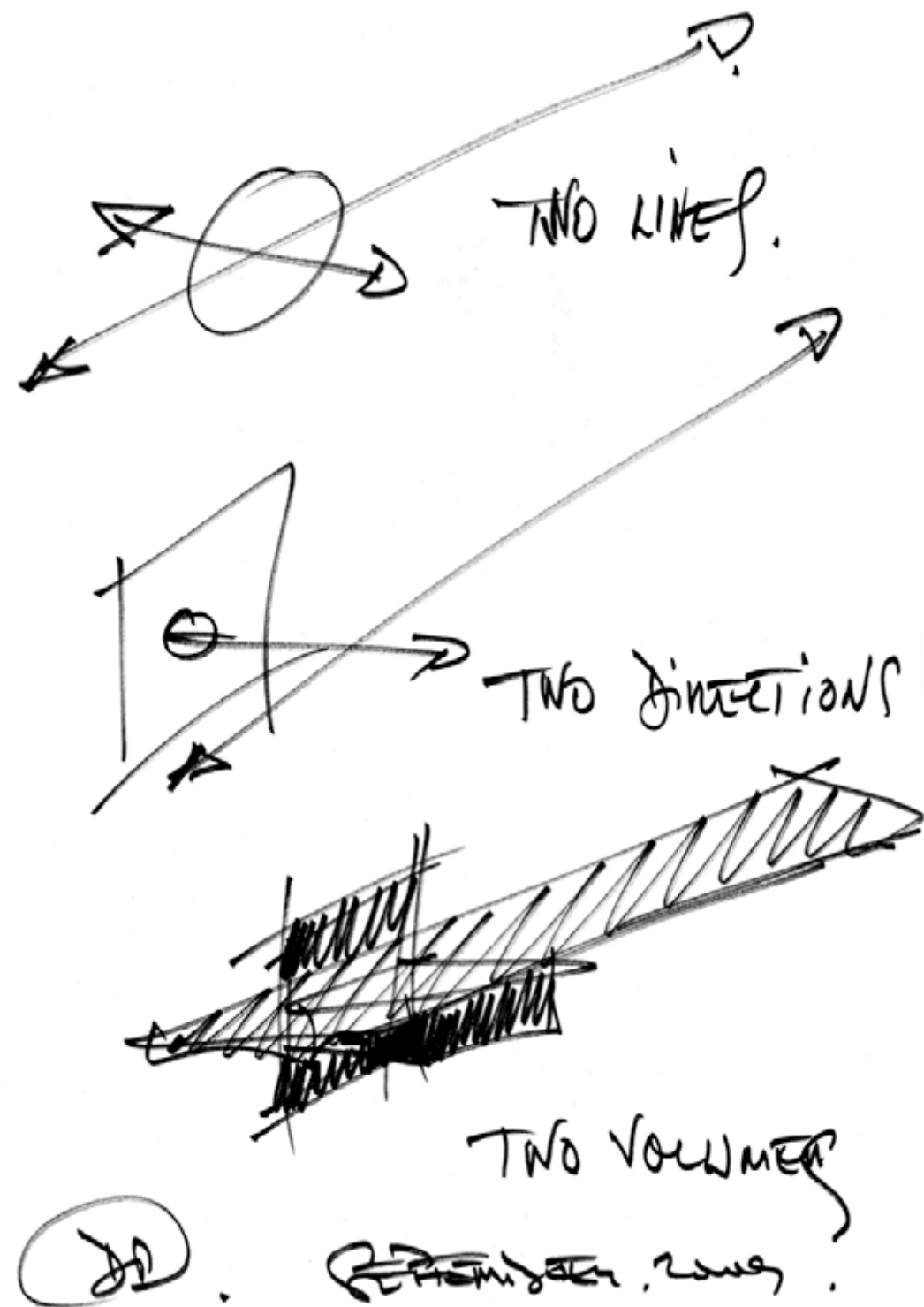


Dominique Perrault, lampada ZZ
(2005, con Gaëlle Lauriot-Prévost,
produzione Fontana-Arte).
*Dominique Perrault, ZZ lamp
(2005, with Gaëlle Lauriot-Prévost,
manufactured by Fontana-Arte).*
Dominique Perrault Architecture
archives

Dominique Perrault, collezione
Tea & Coffee Tower (2002,
produzione Alessi).
*Dominique Perrault, Tea & Coffee
Tower collection (2002,
manufactured by Alessi).*
Dominique Perrault Architecture
archives



Dominique Perrault, schizzi di studio
per la maniglia Living (2009).
*Dominique Perrault, study sketches
for the Living handle (2009).*
Archivio Olivari



Dominique Perrault, maniglia *Ice Cube* (2010, produzione Olivari).
Il metallo e il vetro trasmettono
il senso di un'architettura che diventa
un utensile.
Foto/Photo Santi Caleca

*Dominique Perrault, Ice Cube handle
(2010, manufactured by Olivari).
Metal and glass transmit the sense
of an architecture that becomes
a tool.*





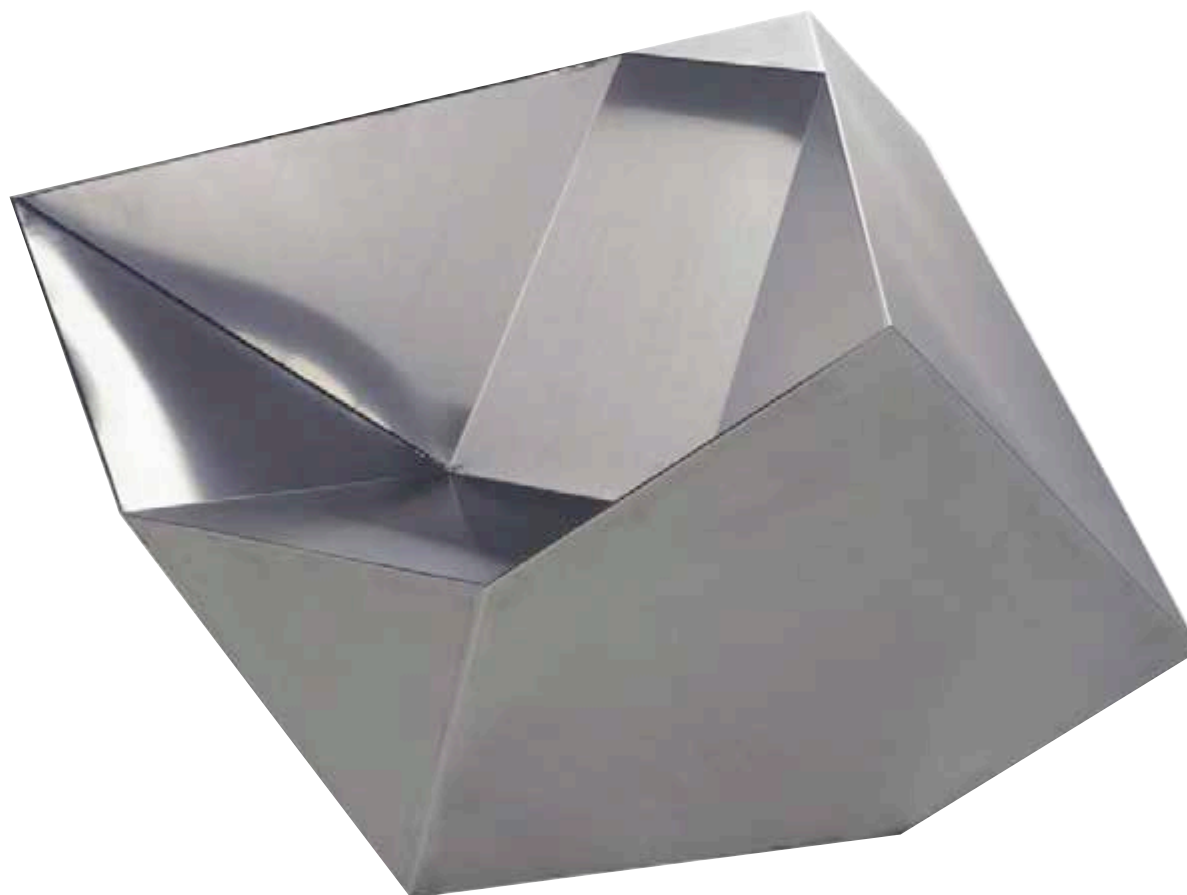
Daniel Libeskind
Foto/Photo Michael Klinkhamer

Daniel Libeskind, *Spirit House Chair* disegnata per il ROM - Royal Ontario Museum Michael Lee-Chin Crystal a Toronto, Canada (2007, produzione Nienkämper).

Daniel Libeskind, Spirit House Chair designed for the ROM - Royal Ontario Museum Michael Lee-Chin Crystal in Toronto, Canada (2007, manufactured by Nienkämper).
Foto/Photo Brian Boyle

enunciation, but which Libeskind has succeeded in transforming into authentic constructions, some of great importance and size, but only after a period of difficult formal research. Starting out from an academic background, Libeskind was invited in 1988 to show some of his works in the *Deconstructivist Architecture* exhibition at the MoMA in New York, organized by the hard-to-pin-down establishment guru Philip Johnson and the New Zealand-born architecture critic Mark Wigley: the exhibition gave a decisive boost to the Deconstructivist current, which was soon to take the place of the more generic and outmoded term Post-modern in definitions of the most complex contemporary architecture. After this first success with the media Libeskind has risen inexorably towards the firmament of the star system (which now has as firm a grip on the world of architecture as it has

on the cinema), commencing with the extension to the Jüdisches Museum in Berlin: in practice a totally new building which has become — like the Guggenheim Museum in Bilbao designed by Frank Gehry — a must-see for the tourists of Post-modernity, it is one of the first museum structures in the world capable of putting itself on display, rather than the pictures, sculptures and other objects it houses. The building “in itself” is the work, to the point where it has sometimes been defined as “the museum of the void”: a void that evidently Libeskind has tried to fill, not without autobiographical references (he is the son of Polish Jews who survived the Nazi concentration camps), so that the Jewish Museum remains its author’s first real contact with built architecture. With an approach at least as harsh as the reality of the Shoah, Libeskind insisted on the use of





Daniel Libeskind, Denver Art Museum, Denver, Colorado (2003-2006), un'estensione del museo d'arte originalmente progettato e costruito da Gio Ponti.
Daniel Libeskind, Denver Art Museum, Denver, Colorado (2003-2006), an extension of the museum of art originally designed and built by Gio Ponti.
 Foto/Photo BitterBredt



Daniel Libeskind, schizzo "gestuale" per la maniglia *Denver*, 2010.
 Daniel Libeskind, sketch for *Denver* handle, 2010.

indagare a fondo le potenzialità espressive dei materiali: non più però interpretati come veicoli per l'alleggerimento, se non la sparizione, della forma, ma in una direzione quasi opposta, come cioè se il materiale stesso fosse la forma, in qualche modo esaltata. Così succede nel suo curioso lavoro per Poltrona Frau, o nella meglio riuscita lampada Z per Fontana Arte – che enfatizza la *texture* di un vetro speciale – fino quasi a ingigantirla, come sotto la lente di un grande microscopio e a farne il segno caratteristico dell'oggetto: come altri designer internazionali, Perrault trova dunque ancora con le industrie italiane del design l'occasione migliore di esprimersi. Accade anche per Olivari, con cui Perrault inizia un rapporto privilegiato nel 2008. Contattato proprio per l'interesse del suo originale approccio all'uso dei materiali e per tentare un esperimento sull'uso del vetro, Perrault reagisce con due proposte estremamente semplici, al limite della sparizione vera e propria nel caso della *Ice Cube*: dove un piccolo solido geometrico trasparente è posto all'incrocio di linee perpendicolari segnatamente tettoniche. Data la complessità della combinazione tra metallo e vetro, la necessità di una perfetta tenuta adesiva tra i due materiali, la maniglia risulta sorprendentemente solida, trasmette il senso di un'architettura che può ridursi di scala fino a diventare un utensile, senza mai perdere però la genialità e l'inventiva dell'ispirazione originale.

Decostruzione e ricostruzione

Nella ricerca di nuovi approcci progettuali adatti alla loro elaborata visione del prodotto, i fratelli Olivari continuano a dimostrare un certo coraggio, provando a cimentarsi con alcuni dei progettisti contemporanei più famosi ma anche controversi, o semplicemente ancora alla ricerca di una propria stabile identità: tra questi, risaltano sulla scena globale le figure di Daniel Libeskind e Shigeru Ban.

La parabola, finora ascendente, del successo di Libeskind rappresenta un caso davvero singolare. Il suo lavoro trova l'occasione per emergere dentro la tendenza definita

“decostruttivismo” – per alcuni autori rimasta al semplice stato di enunciazione teorica, ma che nel caso di Libeskind riesce a trasformarsi in autentiche costruzioni, anche di grande importanza e dimensione, solo però dopo un periodo di difficile ricerca formale. Partito da una formazione accademica, Libeskind nel 1988 è invitato – a esporre alcuni dei suoi lavori nella mostra “Deconstructivist Architecture” al MoMA di New York, curata dal trasformistico guru dell'establishment Philip Johnson e dal critico d'architettura neozelandese Mark Wigley: l'esposizione rappresenta il lancio pubblicitario decisivo per la corrente decostruttivista, che sostituirà presto nelle definizioni della più complessa architettura contemporanea quella più generica e superata di postmodern. Da questo primo successo mediatico Libeskind procede inesorabilmente verso la dimensione dello star system (che coinvolge ormai il mondo dell'architettura non diversamente da quello del cinema) a cominciare dall'ampliamento del Jüdisches Museum a Berlino: in pratica un edificio totalmente nuovo, diventato – come il Guggenheim Museum di Bilbao progettato da Frank Gehry – un *must* da visitare assolutamente per i turisti della post modernità, è tra le prime strutture museali al mondo capaci di esporre sé stesse, prima che quadri, sculture e altri oggetti al suo interno. L'edificio “in sé” è l'opera, al punto che talvolta è stato definito “il museo del vuoto”: un vuoto che evidentemente Libeskind cerca di colmare, non senza riferimenti autobiografici (è figlio di ebrei polacchi sopravvissuti ai campi di concentramento nazisti), così che il Museo ebraico rimane la prima vera presa di contatto del suo autore con l'architettura costruita. Con un approccio duro almeno quanto dura è la realtà dello sterminio, Libeskind insiste sull'uso del cemento armato, e ancor di più del metallo: così di questo edificio restano impresse soprattutto le facciate rivestite in lastre di zinco, dove si aprono lunghe finestre diagonali come squarci inferti a un corpo, il corpo dell'architettura, dalla mano di un folle. L'inaugurazione del museo nel 1998, amplificata dai media

Daniel Libeskind Imperial War
Museum North, Manchester,
Gran Bretagna (2002-2010),
schizzi di studio e veduta aerea.
*Daniel Libeskind Imperial War
Museum North, Manchester,
United Kingdom (2002-2010),
study sketches and aerial view.*
Foto/Photo ©Len Grant



reinforced concrete, and even more of metal: so that the most lasting impression made by this building is that of the facades clad in sheets of zinc, in which long diagonal windows are set like wounds inflicted on a body, the body of the architecture, by the hand of a madman. The opening of the museum in 1998, covered by the whole of the world's media, was also an extraordinary build-up for its architect, the definitive consecration of Libeskind as a leading actor on the new architectural scene. The years that followed were less easy. While waiting for some of his most iconic projects

to be realized in Italy too — one of the three towers and the Museo d'Arte Contemporanea for City Life (the former Trade Fair district) in Milan — Libeskind went on producing provocative works, which had a “different” beauty of their own. It could be said that Libeskind is only able to impose his disquieting image of the construction with a great deal of force — almost violence — even at the risk of obtaining results that are hard to interpret.

So his collaboration with Olivari has proven to be a fortunate conjunction, for the way in which it has succeeded

Daniel Libeskind, maniglia *Denver*
(2009, produzione Olivari).
La geometria della maniglia è ispirata
al nuovo Denver Art Museum.
Foto/Photo Santi Caleca

*Daniel Libeskind, Denver handle
(2009, manufactured by Olivari).
The geometry of the handle is
inspired by that of the new Denver
Art Museum.*





Daniel Libeskind, Jüdisches Museum Berlin (1999-1998), vista interna della grande torre-ciminiera.

Progetto-icona del decostruttivismo, il Museo Ebraico è ancora oggi una delle opere più significative di Libeskind.

Daniel Libeskind, Jüdisches Museum Berlin (1999-1998), interior view of the large chimney-tower.

An iconic project of Deconstructivism, today the museum is still one of Libeskind's most significant works.

Foto/Photo Bitter Bredt

in reconciling the demanding vision of the designer and the creative calm of a very special kind of entrepreneur. Certainly the number of authentic projects of industrial design that Libeskind has succeeded in carrying out is very small: above all it seems difficult for him to obtain the necessarily refined forms that are able to function with the fragility of the human body, while maintaining the dynamism and force of his original inspiration. And yet the work he has done on the Denver handle (named after the American city where Libeskind in 2009 built an extension to the museum of art originally designed and constructed by Gio Ponti) has not led to a gratuitous form, but to a truly useful object, and one that is at the same time of a far from ordinary beauty, with broken and dynamic but not aggressive lines. The image of his handle could be said to be a combination of the urban setting — very strong, typical of the American city — and structures of mineral origin, like certain crystalline formations that as a result of wholly natural processes take on strange and unpredictable forms, on very different scales: true crystals, rocks, glaciers... Thus it seems to close, ideally, the circle between the difficulties in inventing forms faced by architects, especially a problematic architect like Libeskind, and the serenity that can be found in a natural inspiration for the design, especially on the scale of an everyday object like the handle.

For Shigeru Ban — younger, more of an inventor and “designer” than Libeskind but also the most “global” of the new generation of Japanese architects — things are only apparently easier. His identity stems from the intersection of at least three cultures: the North American one of John Hejduk (charismatic poet and dean of the Cooper Union School of Architecture in New York, where Ban studied in the early 1980s), the Japanese one of Arata Isozaki (in whose studio he began his professional activity) and more recently the French one of a political architecture (in the noblest sense of the term) ever since he set up a temporary atelier in Paris in 2003, literally on the roof of the Centre Pompidou.

Compared in the past with the figure of Mies van der Rohe, Ban displays a contradictory — and therefore interesting — gift for essentiality, mixed with an almost expressionist inventiveness. If it is possible to speak of affinities, these should not however be sought in the formal parallels between the works of Ban and Mies, but in an approach to architecture that seems to be in search of the “truth of the form”. A mission he has pursued through material and structure, ever since his design of the Nine-square Grid House, built in Kanagawa in 1999. Just one storey high, the building has a perfectly square plan, bounded by floor-to-ceiling windows; no fixed space inside but just twenty-four fitted wooden partitions that slide freely on tracks arranged in a regular grid. The Nine-square Grid House already sums up perfectly the idea of “stability built on fragility”, one of the most sophisticated poetic concepts of traditional Japanese architecture. This has been the constant guiding principle of the research projects that have made Ban famous over the years: the ones on advanced tensile structures, and even more those on the application of unusual materials like bamboo, and above all paper and cardboard, to architecture. It was he who invented the Paper Tube Structures (PTS) in 1986, for the display of an exhibition on Alvar Aalto at the MoMA in New York: here Ban used the cardboard tubes that form the cores of large rolls of fabric. This “material revelation” (in which, if you like, it is also possible to find symbolic implications) was followed by a series of experiments on the statics and resistance of cardboard: culminating, in 1993, in PTS being accepted by the Japanese Ministry of Construction as a permitted structural material for the construction of permanent buildings. Of course, Ban’s research has not been confined to paper and cardboard, but has looked at a disparate range of building materials and components, reinterpreting their characteristics through continual shifts in meaning and unprecedented applications: tubes of prestressed reinforced concrete utilized not in foundations



Shigeru Ban, 2003
Shigeru Ban archives

di tutto il mondo, è anche uno straordinario lancio pubblicitario del suo autore, la consacrazione definitiva di Libeskind come primattore della nuova scena architettonica. Meno facili gli anni che seguono, dove in attesa che si realizzino anche in Italia i suoi progetti più iconici – una delle tre torri e il Museo d'Arte Contemporanea per City Life (ex Quartiere Fiera) a Milano – Libeskind continua a produrre opere provocatorie, che non mancano di una loro bellezza “diversa”. Si potrebbe dire che Libeskind riesca ad imporre solo con molta forza – quasi una violenza – la sua immagine inquietante della costruzione, anche a rischio di ottenere risultati di difficile interpretazione.

Il caso della sua collaborazione con Olivari risulta dunque una combinazione fortunata, per come riesce a conciliare la visione totalizzante del progettista e la calma creativa di un genere tanto particolare di imprenditori. Decisamente non sono molti i progetti di autentico disegno industriale che Libeskind è riuscito a realizzare: soprattutto sembra difficile per lui ottenere le forme necessariamente ingentilite che possano funzionare con la fragilità del corpo umano, mantenendo la dinamicità e la forza della sua ispirazione originale. Eppure il lavoro effettuato sulla maniglia Denver (così denominata in omaggio alla città americana dove Libeskind realizza nel 2009 un'estensione del museo d'arte originalmente progettato e costruito da Gio Ponti) conduce non a una forma gratuita, ma a un vero e proprio oggetto utile, e contemporaneamente di una bellezza non banale, con linee spezzate, dinamiche ma non aggressive. Si potrebbe dire che l'immagine della sua maniglia si associa a una combinazione tra quella dell'ambiente urbano – anche molto forte, tipico della città americana – e strutture di origine minerale, come certe formazioni cristalline che per processi del tutto naturali assumono forme strane e imprevedibili, alle scale più diverse: cristalli veri e propri, rocce, ghiacciai... Sembra così chiudersi, idealmente, il cerchio tra la difficoltà dell'invenzione formale degli architetti, soprattutto un

architetto problematico come Libeskind e la serenità che si può ritrovare in un'ispirazione naturale del progetto, soprattutto nella scala di un oggetto quotidiano come la maniglia.

Per Shigeru Ban – più giovane, più inventore e più “designer” di Libeskind ma anche il più “globale” tra gli architetti giapponesi della nuova generazione – le cose sono solo apparentemente più facili. La sua identità di autore nasce all'intersezione di almeno tre culture: quella nord-americana di John Hejduk (carismatico poeta-direttore dell'università Cooper Union di New York, che Ban frequenta nei primi anni ottanta), quella giapponese di Arata Isozaki (il primo studio dove inizia l'attività professionale) e più recentemente quella francese di un'architettura politica (nel senso più nobile del termine) da quando nel 2003 si trasferisce a Parigi, letteralmente sul tetto del Centre Pompidou, con un atelier temporaneo. In passato avvicinato alla figura di Mies van der Rohe, Ban rivela una contraddittoria – quindi interessante – vocazione all'essenzialità, mista ad un estro inventivo quasi espressionista. Se di affinità si può parlare, queste non vanno però cercate nelle similitudini formali tra le opere di Ban e quelle di Mies, quanto piuttosto in un approccio all'architettura che pare andare alla ricerca della “verità della forma”. Una missione condotta attraverso materia e struttura, a partire dal progetto *Casa a griglia di 9 quadrati*, realizzato a Kanagawa nel 1999. Alto un solo piano, l'edificio ha una pianta perfettamente quadrata, delimitata da finestre vetrate a tutta altezza; all'interno nessuno spazio fisso ma solo ventiquattro pareti attrezzate in legno che scorrono liberamente su binari disposti secondo una maglia regolare. La *Casa a griglia di 9 quadrati* già sintetizza perfettamente l'idea di “stabilità costruita sulla fragilità”, uno dei concetti poetici più sofisticati dell'architettura tradizionale giapponese. Questo principio guida costantemente i progetti di ricerca che con gli anni hanno reso famoso Ban: quelli sulle tensostrutture avanzate,



but as pillars left open to view (PC Pile House, 1992), curtains of fabric that act as movable facades along the perimeter of buildings (Curtain Wall House, 2007), containers turned into giant bricks for mobile museums, like the Nomadic Museums of 2005 in New York, Santa Monica, Mexico City, Tokyo...

Yet Shigeru Ban's work presents a paradox: although he often takes the approach of an industrial designer when tackling architecture, there are not many mass-produced articles to be found in his design activity. Even the Paper Tube Structures are pushed — symbolically — into the background when they are employed in buildings created to meet the needs of representation rather than those of an emergency: among the former are the Japanese Pavilion at the Expo 2000 in Hanover, designed in collaboration with Frei Otto, and the very recent Centre Pompidou in Metz, opened in May 2010 by the French president Nicolas Sarkozy, after the competition won by Ban in 2003 together with Jean de Gastines and Philip Gumuchdjian. This is his most unusual building to date: with the shape of its roof — according to Ban — inspired by a traditional Chinese straw hat (and thus an object again, but an *objet trouvé*), it is a bizarre but brilliant composition of volumes, forms and materials that spark off a conversation between person and architecture, in a series of exhilarating spatial episodes. In other cases the interaction between architecture and design is even more evident: above all the Furniture House, built in China in 2002 using a series of factory-produced units of laminated bamboo for the inner and outer walls, the same as are used for the furniture of the house. But the relationship can be reversed, and then it is architecture that becomes a constituent part of industrial design. This is what happens in the form of poetic suggestion in the small “breakfast building” of the *City of Towers*, a collection conceived by Alessandro Mendini for Alessi in 2002 and presented at the Venice Biennale of Architecture the same year; it also happens in the “structural” approach that Ban took to the

p. 182

Shigeru Ban, vista interna del Nomadic Museum, una struttura espositiva itinerante già costruita in diverse città del mondo, tra cui: New York (2005), Los Angeles (2006) e Tokyo (2007).

Shigeru Ban, interior view of the Nomadic Museum, a travelling exhibition structure already built in various cities of the world, including: New York (2005), Los Angeles (2006) and Tokyo (2007).
Shigeru Ban archives

Shigeru Ban, Padiglione Giapponese all'Expo di Hannover 2000. La struttura portante è realizzata con le celebri PTS - Paper Tube Structures. *Shigeru Ban, Japanese Pavilion at the Expo in Hanover 2000. The supporting structure is made with the famous PTS - Paper Tube Structures.*
Shigeru Ban archives



e ancor di più quelli su materiali particolari come il bamboo, e soprattutto la carta e il cartone, applicati all'architettura. È sua l'invenzione delle PTS, le *Paper Tube Structures*, nate nel 1986 per allestire una mostra su Alvar Aalto al MoMa di New York: qui Ban utilizza dei comuni rotoli di cartone di derivazione industriale, impiegati come anima nascosta nei grandi rotoli di tessuto. A questa "rivelazione materica" (in cui, volendo, si possono rintracciare anche implicazioni simboliche) fanno seguito una serie di sperimentazioni sulla statica e la resistenza del cartone: fino a che, nel 1993, le PTS vengono comprese dal ministero della Costruzione giapponese tra i materiali strutturali per la costruzione di edifici permanenti. Naturalmente, la ricerca di Ban non si limita a carta e cartone, ma ingloba in un vortice di progetto

i materiali e le componenti edilizi più disparate, rileggendone le caratteristiche attraverso continui spostamenti di senso e applicazioni inedite: tubi in cemento armato precompresso utilizzati non nelle fondazioni ma come pilastri a vista (PC Pile House, 1992), tende in tessuto che funzionano come facciate mobili lungo il perimetro degli edifici (Curtain Wall House, 2007), container reinterpretati come macro-mattoni per musei mobili, come i *Nomadic Museums* del 2005 a New York, Santa Monica, Mexico City, Tokyo...

Il lavoro di Shigeru Ban presenta tuttavia un paradosso: malgrado cerchi di affrontare l'architettura con un ricorrente approccio da industrial designer, i prodotti di serie non sono molto numerosi nella sua attività di progettista. Le

design of the Carbon Fibre Chair, an experimental super-seat, light, very strong and made entirely of Tenax®, a special carbon fibre material made by the Japanese company Teijin. Apart from furniture, it could be said that the handle for Olivari is the first real industrial product made to a design by Ban. In reality two alternatives were proposed initially: one had the appearance of a normal right-angled lever, but with a curve that fitted very comfortably into the hand on the inside, in some ways similar to the curve of his chair for Artek. The other proposal, eventually brought into production under the name Moon, looks almost modest, concentrated as it is on the wholly geometric definition of an “ultrasimple machine”: a circular steel plate with a satin finish, from which emerges a volume with an elliptical

section, in the same material and finish as the plate. A quarter of the way along its length, the elliptical volume bends through 90° and turns into the grip, retaining the same section. The handle ends with a cut at 45°, revealing to the observer a smooth facet in the shape of a perfect circle. Like a master of *tameshigiri* — the Japanese art of testing the cut of a sword on inanimate objects — Ban reveals here the essence of the object with a lightning move, an act of instantaneous representation that in many traditional Japanese arts — from calligraphy to poetry — is regarded as the crux of beauty: but the hand has to be steady, the mind uncluttered and, in the case of an architect, the design objective very clear. This was certainly true in the case of this design, but Ban’s firmness in wanting to keep the

Shigeru Ban, Centre Pompidou-Metz, Francia (2010, con Jean de Gastines e Philip Gumuchdjian).
Shigeru Ban, Centre Pompidou-Metz, France (2010, with Jean de Gastines and Philip Gumuchdjian).
Shigeru Ban archives





Shigeru Ban, Paper Church a Hyogo, Giappone/Japan (1995): vista notturna.
Shigeru Ban, *Paper Church in Hyogo, Japan (1995): night view.*
Shigeru Ban archives

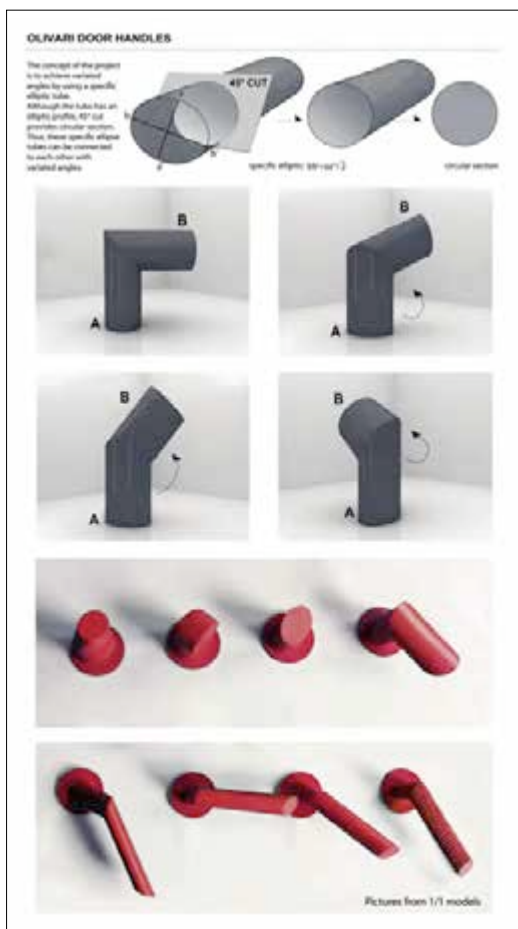
Shigeru Ban, gli interni della Paper Church. La struttura è costruita mediante moduli Paper Tube Structure, nella variante "08".
Shigeru Ban, *interiors of the Paper Church. The structure is built using Paper Tube Structure modules, in the "08" variant.*
Shigeru Ban archives

stesse *Paper Tube Structures* passano – simbolicamente – in secondo piano quando vengono impiegate in edifici nati, più che per l'emergenza, da esigenze di rappresentatività: fra i molti il padiglione giapponese all'Expo 2000 di Hannover, progettato in collaborazione con Frei Otto, e il recentissimo Centre Pompidou di Metz, inaugurato nel maggio 2010 dal presidente francese Sarkozy, dopo il concorso vinto da Ban nel 2003 insieme a Jean de Gastines e Philip Gumuchdjian. Quest'ultimo risulta a oggi il suo edificio più singolare: plasmato nella copertura – secondo una battuta di Ban – ispirandosi alla forma di un cappello tradizionale cinese in paglia (dunque ancora un oggetto, ma un *objet trouvé*) è una bizzarra quanto geniale composizione di volumi, forme e materiali che accendono la conversazione tra persona e architettura, in una serie di episodi spaziali esaltanti. In altri casi l'intreccio tra architettura e design è ancora più evidente: su tutti la *Furniture House*, realizzata in Cina nel 2002, costruita utilizzando per le pareti interne e perimetrali una serie di mobili industriali in laminato di bambù, gli stessi che costituivano gli arredi della casa. Ma può succedere che il rapporto cambi segno, ed allora è l'architettura a farsi parte costituente dell'industrial design; lo è in forma di suggestione poetica nel piccolo "edificio da colazione" della City of Towers, collezione ideata da Alessandro Mendini per Alessi nel 2002 e presentata alla Biennale di Architettura di Venezia nello stesso anno; oppure nell'approccio "da strutturista" con cui Ban concepisce la Carbon Fiber Chair, una super-seduta sperimentale, leggera e resistentissima, realizzata interamente in Tenax®, una fibra di carbonio speciale prodotta dalla giapponese Teijin.

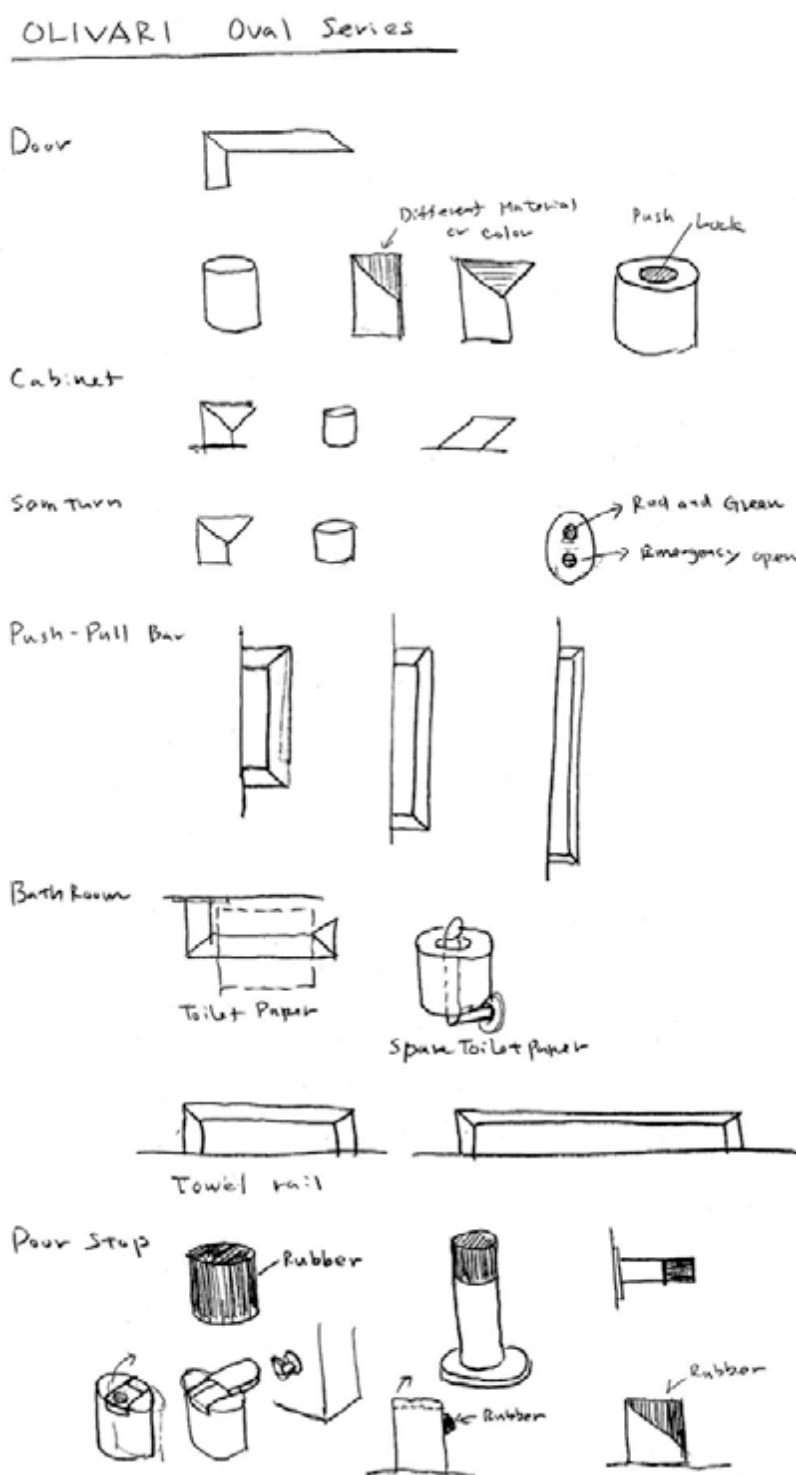
Mobili a parte, si potrebbe dire che la maniglia per Olivari sia il primo vero prodotto industriale realizzato su disegno di Ban. In realtà sono due le alternative inizialmente proposte: una si presenta come una normale leva ad angolo retto, che però all'interno presenta una curva molto accogliente per la mano, per quale aspetto simile alle

curve della sua sedia per Artek. L'altra proposta, entrata poi in produzione con il nome *Moon*, appare quasi modesta, concentrata com'è sulla definizione tutta geometrica di una "macchina ultrasemplice": una rosetta circolare in acciaio satinato, da cui fuoriesce un corpo dalla sezione ellittica, nello stesso materiale e finitura della rosetta. A un quarto del suo percorso, il corpo ellittico piega di 90° e si trasforma nell'impugnatura, mantenendo intatta la sezione. La maniglia termina con un taglio a 45°, rivelando all'osservatore una liscia sfaccettatura a forma di cerchio perfetto. Come un maestro di *Tameshi-giri* – l'arte giapponese di provare il taglio della spada su oggetti inanimati – Ban rivela qui l'essenza dell'oggetto con un gesto fulmineo, un atto di rappresentazione istantanea che in molte arti tradizionali giapponesi – dalla calligrafia alla poesia – è la sintesi della bellezza: ma la mano deve essere ferma, la mente libera e, nel caso di un architetto, ben chiaro l'obiettivo progettuale. È sicuramente il caso di questo progetto, ma la fermezza di Ban nel voler mantenere invariata la sezione del corpo ellittico della maniglia rende più complesso il lavoro di sviluppo e messa a punto del modello. Come gli inventori dell'entasi nelle colonne





Shigeru Ban, rendering, modelli e schizzi di studio per le maniglie della serie *Moon* (2009). L'idea progettuale si basa su un elemento a sezione ellittica che, "tagliato" a 45°, riprende la sua configurazione e rivela all'estremità una faccia perfettamente circolare.
Shigeru Ban, rendering, models and study sketches for the handles of the *Moon* series (2009). The project idea is based on an element with an elliptical section that, "cut" at 45°, takes up its configuration and reveals a perfectly circular face at the extremity.
Shigeru Ban archives



section of the elliptical volume of the handle unvaried made the work of developing and perfecting the model complicated. Like the inventors of entasis in the columns of ancient Greek architecture, the Olivari brothers did not fail to see the possibility of perceptual accidents in an object based entirely on geometric variations on a cylinder: so their perfectionism led them to devote a significant part of the development process to the solution of this problem. The result is an almost non-Euclidean object, perhaps the simplest jewel, but one that has been no less complex to create, in the entire Olivari collection: a bit like what happens in every family worth its salt, when the last to arrive is devoted more care and attention, in expectation of the extraordinary surprises that the growth of their children reserves for all parents.

A Complex Simplicity

Design, as I have understood it for many years and as I still see it, has many affinities with the paradoxical definition that Bertolt Brecht gave of Karl Marx's utopia: "It is the simple thing / That's hard to do". In this sense a handle too is a *simple machine*, not just because as an abstract entity it belongs to the physical category of levers, but also because it is the first level of that bigger *machine à habiter* that is the house, at least ever since Le Corbusier came up with his definition. The difference from that time, now almost a century ago, is that several generations of designers have worked to progressively enrich that "machine for living in" with more sophisticated meanings: or more simply to have it rediscover the values of symbolic representation that buildings, interiors and objects — like all human artefacts — have always expressed, whether they like it or not.

A book can also be a "simple machine", owing to its ability to raise complex theoretical and practical questions: without any need or pretence to resolving them, but limiting itself to presenting some important facts and ideas and describing how they are born and develop, unfold and

Shigeru Ban, maniglia Moon (2010, produzione Olivari). Il "gioiello" forse più semplice, ma non meno complesso da ottenere, dell'intera collezione Olivari.
Foto/Photo Santi Caleca

Shigeru Ban, Moon handle (2010, manufactured by Olivari). Perhaps the simplest "jewel", but not any less complex to obtain for this, of the entire Olivari collection.



Fabio Calvi e Paolo Brambilla, rendering per l'allestimento della mostra "Macchina semplice" curata da Stefano Casciani, Spazio Paradiso, Venezia per la XII Biennale d'architettura di Venezia, 2010.

L'esposizione riprende la struttura di questo volume per raccontare la storia Olivari e le sue collaborazioni con architetti e designer in cento anni di attività.

Fabio Calvi and Paolo Brambilla, rendering for the layout design of the "Simple Machine" exhibition curated by Stefano Casciani, at the Spazio Paradiso in Venice, XII Biennale of Architecture in Venice, 2010.

The exhibition takes up the structure of this volume to tell the story of Olivari and its partnerships with architects and designers in a hundred years of activity.

Archivio Olivari

interact, wither and die, or perhaps instead generate new ideas, events and things. For this has always been my intention, in writing books on the history and state of the industry: to derive from a circumscribed experience like that of Zanotta, Danese or Olivari — however interesting it may be in itself — a more exhaustive examination of different moments and decisive passages in the culture of Italian and international design, during times of euphoric growth as well as in those of crisis and disorientation.

¹ Enzo Mari, *Dov'è l'artigiano*, Electa, Florence 1981.

² Enzo Mari, statement made for this book, September 2009.

³ Enzo Mari, *idem*.

⁴ In 2000, FSB and Olivari crafted the sculpture *Der Türklindenblitz* (door handle lightning bolt) designed

by Mendini for the exhibition *Design 4:3. Fünfzig Jahre italienisches und deutsches Design*, at the Kunst und Ausstellungshalle in Bonn.

⁵ James Irvine, *Statement per Olivari: Una maniglia come una maniglia*, 12 November 2009.

With the studies and analyses I have devoted to the work of the Olivari brothers, from *L'architettura presa per mano* up to this new volume *Simple Machine*, I hope once again to have succeeded in my intent, through an account that is as realistic as possible, and yet lightly veined with a utopian romanticism: one that seems, however, to be the only way of opposing a certain global cynicism that has afflicted the world of design and architecture for some time now.

⁶ Steven Holl, *Statement for Olivari*, December 2009.

⁷ "We have been working with Olivari for several years, and our relationship is based on the constant exchange of physical models, 3D milled, that reproduce the final product with all its richness in

shape, finish, colour and temperature." Steven Holl, *ibidem*.

⁸ Toyo Ito, *Statement for Olivari*, 19 October 2009.

⁹ Bertolt Brecht, "Lob des Kommunismus", in *Die Mutter*, 1930–32. "In Praise of Communism", trans. by Jack Mitchell.



dell'antica architettura greca, agli Olivari non sfuggono gli accidenti percettivi possibili in un oggetto basato tutto sulle variazioni geometriche di un cilindro: così che il loro perfezionismo li porta a dedicare una parte significativa dello sviluppo alla risoluzione di questo problema. Ne risulta un oggetto quasi non euclideo, il gioiello forse più semplice, ma non meno complesso da ottenere, dell'intera collezione Olivari: ovvero, un po' come succede in ogni famiglia che si rispetti, l'ultimo arrivato cui dedicare più cure e attenzioni, in attesa che si avverino le straordinarie sorprese che a ogni genitore riserva la crescita dei figli.

Una semplicità complessa

Il design, e più in generale il progetto, per come l'ho inteso e lo intendo da diversi anni, ha molte affinità con la paradossale definizione che Bertolt Brecht dava dell'utopia di Karl Marx: "La semplicità che è difficile a farsi"⁹. In questo senso anche una maniglia è una *macchina semplice* non solo perché come entità astratta in fisica appartiene alle leve, ma anche perché è il primo livello di quella più grande *machine à habiter* che è la casa, almeno dai tempi della definizione di Le Corbusier. La differenza da quell'epoca, da noi distante quasi un secolo, è che ormai diverse generazioni di progettisti hanno lavorato per far sì che quella "macchina per abitare" si arricchisse progressivamente di significati più sofisticati: o più

semplicemente che riscoprisse i valori di rappresentazione simbolica che anche gli edifici, gli interni, gli oggetti – come ogni manufatto umano – da sempre si trovano ad esprimere, che lo vogliano o no.

Anche un libro può essere una macchina semplice, per la sua capacità di sollevare questioni teoriche e pratiche complesse: senza necessità o pretesa alcuna di volerle risolvere, limitandosi a presentare alcuni fatti e idee importanti nel loro nascere e crescere, svolgersi e intrecciarsi, deperire e morire, o magari invece generare ancora nuove idee, avvenimenti, cose. Per questo è stata sempre mia intenzione, nel realizzare libri di storia e cronaca dell'industria, derivare da un'esperienza circoscritta – per quanto interessante come quella di Zanotta, Danese o Olivari – un documento più approfondito su diversi momenti e passaggi decisivi della cultura del progetto italiano e internazionale, nei suoi momenti di euforico sviluppo come in quelli di crisi e disorientamento.

Anche con gli studi e le analisi dedicate al lavoro dei fratelli Olivari, a cominciare dall'*Architettura presa per mano* fino a questo nuovo volume *Macchina semplice*, spero di essere riuscito nel mio intento, attraverso un racconto il più possibile realistico, seppure leggermente venato di un romanticismo utopico: che sembra però anche il solo modo di opporsi a un certo cinismo globale che da tempo affligge il mondo del progetto e dell'architettura.

¹ Enzo Mari, *Dov'è l'artigiano*, Electa, Firenze 1981.

² Enzo Mari, dichiarazione rilasciata per questo volume, settembre 2009.

³ Enzo Mari, *ibidem*.

⁴ Nel 2000 FSB e Olivari realizzano insieme la scultura *Der Türklindenblitz* (Fulmine di

maniglie) disegnata da Mendini per la mostra "Design 4:3. Fünfzig Jahre italienisches und deutsches Design", alla Kunst und Ausstellungshalle di Bonn.

⁵ James Irvine, *Statement per Olivari: Una maniglia come una maniglia*, 12 novembre 2009.

⁶ Steven Holl, *Statement for Olivari*, dicembre 2009.

⁷ "Abbiamo lavorato alcuni anni con Olivari e il nostro rapporto si basa su uno scambio costante di modelli fisici – torniti in 3D – che riproducono il prodotto finto in tutta la sua ricchezza di forme, finiture, colore e 'temperature'".

Steven Holl, *ibidem*.

⁸ Toyo Ito, *Statement for Olivari*, 19 ottobre 2009.

⁹ Bertolt Brecht, *Lob des Kommunismus*, 1930-1932, trad. it. di Gabriele Mucchi, *Elogio del comunismo*, in *Liriche d'amore e altre poesie*, Garzanti, Milano 2002, p. 132.

Parallel Industries. A Conversation between Alberto Alessi, Stefano Casciani, Antonio Olivari

Stefano Casciani

Alberto Alessi and Antonio Olivari: two people who work in the same sector of “mechanical industry”, on different types of product but with the same great attention to designers. I’d like to ask each of you to tell the story of your company, or rather your own story within that of the family company — and at the same time to talk about the things where parallels might be found: the changes in technology, the ones that regard materials, design, consumption...

Becoming industrialists

Alberto Alessi Stefano, you know our story very well...

However, I started work officially in the July of 1970: I was the first in my generation (which is the third) and I never questioned the fact that I was going to join the family firm, even though I was certainly more inclined to the humanities. I would also have liked to become an architect, but my father wouldn’t hear of it. Then we reached a compromise and I took a degree in law.

When I joined the company there was already an opening for design, partly because my father had begun to bring in designers from outside: Luigi Massoni, Carlo Mazzeri, Anselmo Vitali. But the atmosphere and the spirit were a bit depressing... It was a mechanical factory, but I was allowed to do a bit of design management, as it’s known today, that is to bring in some designer or other and get him to work on a few projects.

As for myself, in parallel to this I set out to get some commercial experience, which proved of great use to me for many years in Italy and abroad. My first operation was a colossal fiasco. I had had the idea of getting sculptors to produce Multiplied Art, in other words an application of the theory that machines could be used to produce true works of art in a number of copies, in our case unlimited. I had recruited some of the most interesting Italian sculptors, including Andrea Cascella, Pietro Consagra, Gio Pomodoro and Carmelo Cappello, and even Salvador

Dalí. I began to show these works in ’71-’72.

S.C.: In fact I remember the advertisements in *Domus*, in particular one with Carmelo Cappello’s object...

A.A.: At the same time I had begun to make contact with a few designers about creating more “normal” objects: a young — at the time — architect called Franco Sargiani, Ettore Sottsass and the members of a group gathered around Bruno Munari, who included Confalonieri, Origoni, Coppola: they too designed trays and baskets that had a degree of success. Then Sottsass recommended Sapper to me, and towards the middle of the 1970s I started to work with him. He designed the first espresso coffee maker: the first of our objects specifically produced for the home kitchen.

From 1919, when Alessi started production, until ’79 — the date of presentation of Sapper’s coffee maker — we had always worked for other typologies: the table, the community, the bar, restaurants, but nothing for the kitchen.

S.C.: Were there no coffee makers made of steel before Sapper’s?

A.A.: There were some, but not so many. But we used to work with chromium-plated brass, which by the time I entered the company had already been replaced completely by stainless steel and nothing but stainless steel! We didn’t even dream of a tray with plastic handles, something unheard-of at the time.

Antonio Olivari: An uphill start, I imagine, given the expectations every industrialist has about his heirs: it’s rare for a son to be able to talk to his entrepreneur father about art, or even design, and not production...

A.A.: In fact I’m a little amazed that my father let me monopolize the machine shop for a couple of years to make prototypes and dies: we even sold some of the objects, but not enough to recoup the investment.

S.C.: For Antonio Olivari instead how did the entry into the company come about?

A.O.: I’d say a bit the same as for Alberto: our father was in

Industrie parallele. Una conversazione tra Alberto Alessi, Stefano Casciani e Antonio Olivari

Stefano Casciani: Alberto Alessi e Antonio Olivari: due persone che lavorano nello stesso settore industriale “metalmeccanico”, con tipologie diverse ma la stessa grande stessa attenzione verso gli autori. Vi chiederei di raccontare la storia della vostra azienda, o meglio la vostra storia dentro quella dell’azienda di famiglia – e allo stesso tempo di dialogare sui temi dove si possono trovare affinità: le trasformazioni tecnologiche, quelle che riguardano i materiali, la progettazione, il consumo...

Diventare industriali

Alberto Alessi: Stefano, conosci molto bene la nostra storia... Comunque, ho cominciato a lavorare ufficialmente nel luglio del 1970: sono il primo della mia generazione (che è la terza) e non ho mai messo in discussione il dover entrare nell’azienda di famiglia, anche se ero sicuramente più portato verso le discipline umanistiche. Mi sarebbe piaciuto anche fare architettura, ma mio padre non ne voleva sentire parlare. Siamo poi arrivati a un compromesso e mi sono laureato in legge.

Quando sono entrato in azienda c’era già qualche spiraglio per il design, anche perché aveva iniziato proprio mio padre a chiamare dei progettisti esterni – Luigi Massoni, Carlo Mazzeri, Anselmo Vitali –, però l’atmosfera e lo spirito che si respirava era un po’ triste... Era un’azienda metalmeccanica ma mio padre mi ha permesso di fare qualche operazione di *design management*, come si dice oggi, e cioè di chiamare qualche progettista e provare a farlo lavorare su alcuni progetti.

In parallelo a questo ho avviato una forte esperienza commerciale, che mi è molto servita per tanti anni in Italia e all’estero. La mia prima operazione è stata comunque un fiasco colossale. Avevo pensato di chiamare degli scultori per fare dell’Arte moltiplicata, cioè l’applicazione della teoria che prevedeva di usare le macchine per produrre delle vere opere d’arte in un numero di copie, nel caso nostro, illimitate. Avevo reclutato alcuni dei più interessanti

scultori italiani, tra cui Andrea Cascella, Pietro Consagra, Gio Pomodoro, Carmelo Cappello e Salvador Dalì. Ho incominciato a presentare queste opere nel 1971-1972.

S.C.: Ricordo infatti già allora le pagine di pubblicità su “Domus”, in particolare una con l’oggetto di Carmelo Cappello...

A.A.: Parallelamente avevo iniziato ad avere dei contatti con alcuni designer per disegnare oggetti più “normali”: un giovane – allora – architetto che si chiamava Franco Sargiani, Ettore Sottsass e gli autori di un gruppo raccolto intorno a Bruno Munari, che comprendeva Confalonieri, Origoni, Coppola: anche loro hanno disegnato vassoi e cestini che hanno avuto un discreto successo. Poi Sottsass mi consiglia Sapper, e verso la metà degli anni settanta inizio a lavorare con lui, che ha fatto la prima caffettiera espresso: il primo nostro oggetto specificatamente per la cucina domestica.

Dal 1919, quando è iniziata la produzione Alessi, fino al 1979 – data di presentazione della caffettiera di Sapper – abbiamo sempre lavorato per altri ambiti: la tavola, la comunità, il bar, i ristoranti, ma niente per la cucina.

S.C.: Non esistevano caffettiere in acciaio prima di quella di Sapper?

A.A.: Ce ne erano alcune, ma non tantissime. Noi comunque lavoravamo con l’ottone cromato che, quando sono entrato io in azienda, era già stato soppiantato completamente dall’acciaio inossidabile e solo dall’acciaio inossidabile! Non si parlava neppure di un vassoio con manici di plastica, una cosa inaudita da fare.

Antonio Olivari: Un inizio in salita, immagino, viste le aspettative di ogni industriale verso i suoi eredi: è raro che un figlio riesca a parlare al padre imprenditore di arte o, al limite, di design, e non di produzione...

A.A.: Mi stupisco infatti un po’ che mio padre mi abbia lasciato monopolizzare l’officina meccanica per un paio di anni per fare prototipi e stampi: qualcosa abbiamo anche venduto, ma non abbastanza per pagare gli investimenti.

the factory all day and even at night, mentally. He was wholly focused on getting away from the problems he had experienced in his youth through work, through growth. The company was everything for him. My parents looked on the company as if it were a second family. Even we as children, there were five of us, were very close participants, through the discussions we heard at home in the evenings, with all the worries and problems that are natural for anyone living the life of an entrepreneur. Each of us followed his own course of studies but there was no obligatory prospect: although our father's company was always there, obviously! I went to secondary school with an emphasis on humanities, then studied engineering and after three years' experience at Fiat, working in the field of sheet metal pressing, I started at once to gain experience in production, in technology...

S.C.: And we are already in the early 1970s...

A.O.: Yes, I could have gone on working outside the family company, but the years were passing for my father as well. He needed someone beside him. We needed someone to handle production and technology and so they asked me to come back. The same thing happened for my other brothers who are working in the company and cover different sectors: Giovanni looks after sales in Italy, Carlo foreign sales and marketing, Giuseppe is in charge of production and Enrico management. So, in fact, the five of us run every sector of the company.

S.C.: When you and your brothers started to work in the company, how big was the factory?

A.O.: There has certainly been a progressive evolution and an expansion of the company, although we certainly can't compare it in size to Alessi or manufacturers in other sectors: ours is a market that does not permit exponential growth, if you remain within the limits of a single product. Having said this, we have taken some notable steps forward in terms of planning, production and organization of the work. In the past collaboration with outside contractors was

important, as they could assist the internal organization to complete the production cycle. Our choice has been to bring most of this in-house. We have done the exact opposite of what a lot of companies have done for many years: hence our factory has remained an important industrial operation.

S.C.: So have you been able to diversify the materials and technologies of production?

A.O.: I would say so: the Olivari production cycle today includes all types of brass processing but we also work plastics. This direct experience has allowed us to develop a better understanding of the materials and to carry out experiments on products and finishes. All of this has brought great advantages in terms of product quality, customer service and punctuality in deliveries. Important investments in the production process have included fully robotized grinding and cleaning processes followed by electroplating for chrome or matt chrome finishes. In the last few years, the demand for these finishes has increased greatly and we were suitably equipped to meet it since we already have a modern, properly outfitted plant with everything needed to meet the new requirements. Here as well, the decision to bring the whole technological process into the factory has proved to be the right one.

After the chroming, we also brought in-house the subsequent process of metallization known as "physical vacuum deposition", which produces highly wear-resistant surfaces in an interesting variety of finishes: gold, nickel, stainless steel, bronze, silver, etc. It has been a major investment, but the results have proved very rewarding.

The Way to Sustainability

S.C.: Swimming against the tide in this way, you have also examined the possibility of being the first to propose a much less polluting manufacturing process... Would you like to tell us the story of this sustainable project?

A.O.: The last step in the direction of an autonomy of production has been setting up a workshop within the

electroplating plant devoted to experimentation with sustainability. We had already resolved the issue of pollution by working on a closed-circuit water purification process. We also wanted to introduce a production process with low environmental impact using trivalent chromium. No other company in the brass-working sector had adopted this technology for serial production, and I think I can say that we have been the first to use a chromium-plating process that is truly non-polluting.

S.C.: In the world of design there is now a great deal of talk about sustainability. Personally, I feel that this ought not to be "invisible", but that in some way the product of a sustainable process should also be able to communicate its difference with immediacy. Is this the case with your production?

A.O.: After an initial phase of research we have focused chiefly on testing and fine-tuning the trivalent chromium process, realizing that we could achieve good results in terms of performance and aesthetics. What was interesting, in addition to the environmental aspect, was the possibility of more extensive plating of the chrome product. And there was also an aesthetic advantage: the chromium obtained was no longer light and bluish, but perceptibly darker toned. So we turned to some refined designers, like Rodolfo Dordoni and Franco Sargiani, asking them for their impressions and ideas on the new chromium. The responses have all been in favour of trivalent chromium, especially in the polished version: it looked more elegant and communicated a certain sense of preciousness that for our objects — our "everyday sculptures" as you call them — is quite important.

S.C.: It seems to me a result that is heading in the direction I was talking about...

A.O.: And so we decided to introduce trivalent chromium, biochromium — as we define it — on all the latest models. We can say that there is a specific demand from the market for the tone of trivalent chromium, rather than that of the

In queste pagine / In these pages
Alberto Alessi, Stefano Casciani
e Antonio Olivari a colloquio negli
uffici della fabbrica Alessi a Omegna,
nel giugno 2009.

*Alberto Alessi, Stefano Casciani
and Antonio Olivari talking in the
offices of the Alessi factory in
Omegna, in June 2009.*

Foto/Photo Mario Ermoli



hexavalent chromium used on ordinary handles and accessories. We don't embrace an ecological orientation as a sort of ideological flag-waving, but because we believe in it: we want to make a product of better quality, from every point of view, including that of sustainability. At the moment we are evaluating which other products to offer with trivalent chromium, even though we can produce either of the finishes. From the technological perspective we have no issues in manufacturing with one or with the other. Sure, trivalent chromium is more complicated to handle, and the process is more costly. But the satisfaction of succeeding in getting this process off the ground and having a good relationship with those who work on it, putting us in an optimal situation, certainly makes up for that and allows us to offer the market a really interesting proposal: we are confident that the market itself will give us indications about how to proceed.

Industry and the Architect

A.A.: Is this market of yours influenced much by designers, or is it the public that guides your choices? In my case I would like to be able to count on a certain influence from the designer or architect but, alas, they just don't have it. For instance, in hotels and restaurants it is very difficult for them to intervene, the sector is too specific: it's the people in charge of logistics who choose the products and decide on the purchases. In the end designers don't have all that much weight...

A.O.: It's not easy to give an answer to a question that seems very simple, but is not. Instead I look back at our experience: my view is that the architect's influence on product sales is significant but not decisive, considering the overall market. We have to keep in mind the type of customer, which ranges from the ordinary consumer buying handles for the home to the architect who chooses products for large or small supply contracts and other projects on a continuous basis. Among other things, I would add that the

end user's decision to use our products is only marginally influenced by the name of the designer, given that he or she normally does not know much about the design world. It depends on the product and its quality-price ratio. In effect, we have created successful products using our own technical department or with little-known designers, and I cannot even say that a product designed by a famous architect will have, in itself, greater success than others. On the other hand, using an architect helps the customer in his choice, and then his contribution becomes important. Sincerely, though, I don't know how important it is that a handle has been created by one designer rather than another.

Yet I have the clear impression that when it's the architect who chooses, his first reference is in fact the company: in our field of door handles, the architect often has Olivari in mind, as it offers a good product, made with taste, a serious manufacturer that makes a quality product. At this point he comes into the store quite happy to look through our catalogue and collection of samples, and he finds the most suitable product in our product range for meeting his own or his client's needs.

S.C.: So in the end the architect has an important role in purchasing decisions?

A.O.: Regarding our company I would certainly say yes, and I would also say that we pay constant attention to the world of architecture. The ideal designer-architect is the one who is in tune with our philosophy of design and expresses himself using our same formal grammar, with our same style.

S.C.: Alberto, in your sector does the opposite happen? In many people's eyes, your objects designed by architects have come out better than the ones that are not...

A.A.: I wouldn't be able to tell you, as it's fifty years since we last made products designed in-house... But even the other, let's call them "anonymous", objects still sell very well.

S.C.: A question directed specifically at Alberto: in what way have you yourself tried to differentiate the image of the Alessi product from those made entirely of stainless steel? Thinking of the new technology that Olivari has introduced makes me want to ask you, how did the renewal of the range of materials come about in your case?

A.A.: I'd say in a not entirely intentional way. In our case it was mainly the designers who induced us to broaden the range of materials. Here we chiefly produce cold-formed metal, which as you know is a fairly complicated process; in addition, it places considerable limits on the possibility of creating three-dimensional shapes, and is very expensive too. All our coffee makers undergo up to a hundred different operations: some of them small, but in the end there are really a lot of them. So the designers felt themselves fairly limited in their expressive possibilities by this inflexible technology of cold-forming the metal, and little by little have practically obliged us to expand our horizons. We began in the 1980s, making some parts out of different materials, such as trays with resin handles. At the end of the 1980s we started to use porcelain and plate glass and at the beginning of the 1990s we turned our attention more decidedly to plastics, and then wood; but always, I repeat, under pressure from the designers.

As far as plastics are concerned, for instance, I encountered a new generation of designers — Stefano Giovannoni, Guido Venturini and others — whose playful language interested me greatly. They wanted freedom, they wanted colour, and so we embarked on a fairly imposing series of projects on the specific theme of plastics: which in fact since '92 have become a very important material for Alessi. Now just over half of what we produce is in metal: all the rest is in other materials and plastic makes up about 25 per cent of the total.

A.O.: Tell me, 25 per cent of the quantity or of the turnover as well?

A.A.: I'd say above all the turnover: of course, it depends in

S.C.: Per Antonio Olivari, invece, come è avvenuto l'ingresso in azienda?

A.O.: Direi un po' come per Alberto. Nostro padre stava in fabbrica di giorno e con la mente anche di notte: impegnato a uscire dalle problematiche vissute in giovinezza, tramite il lavoro, tramite lo sviluppo. L'azienda per lui era tutto, i miei hanno vissuto l'azienda come se fosse una seconda famiglia. Anche noi da ragazzi, eravamo cinque fratelli, abbiamo partecipato molto intensamente, attraverso i discorsi che si sentivano a casa la sera, a tutte le preoccupazioni e le problematiche che sono naturali per chi vive il ruolo imprenditoriale. Ognuno di noi ha fatto il suo percorso di studi ma non c'è stato uno sbocco obbligato: anche se c'era l'azienda di nostro padre come destinazione, evidentemente. Io ho fatto il liceo classico, poi ingegneria e dopo un'esperienza di tre anni alla Fiat, nel campo dello stampaggio di lamiera, ho iniziato subito a fare esperienza nella produzione, nella tecnologia...

S.C.: E siamo già ai primi anni settanta...

A.O.: Sì, avrei potuto continuare a lavorare fuori dall'azienda di famiglia, ma anche per papà gli anni passavano, c'era bisogno di qualcuno che lo affiancasse. Era necessario coprire il settore produzione e tecnologie, per questo mi è stato chiesto di rientrare. Così è successo anche per gli altri fratelli che sono in azienda e ricoprono vari settori: Giovanni segue l'area commerciale Italia, Carlo l'area commerciale estero e il marketing, Giuseppe segue la produzione ed Enrico l'amministrazione. Quindi, di fatto, noi cinque curiamo tutti i settori dell'azienda.

S.C.: Quando voi fratelli avete iniziato a lavorare in azienda, che dimensioni aveva la fabbrica?

A.O.: C'è stata sicuramente un'evoluzione progressiva e un ingrandirsi dell'azienda, anche se non possiamo certo paragonarla in termini dimensionali ad Alessi o a industrie di altri settori: il nostro è un mercato che non permette uno sviluppo esponenziale, se si rimane nell'ambito di uno stesso prodotto.

Premesso questo, abbiamo fatto dei notevoli passi in avanti negli ambiti della progettazione, produzione e organizzazione del lavoro. In passato era importante la collaborazione con i terzisti esterni, che potevano affiancare l'organizzazione interna per completare il ciclo produttivo: la nostra scelta è stata quella di portarne all'interno la maggior parte. Abbiamo fatto l'esatto contrario di quello che hanno fatto molte aziende per molti anni: così la nostra fabbrica è oggi una realtà importante dal punto di vista industriale.

S.C.: Così avete potuto ancora diversificare materiali e tecnologie di produzione?

A.O.: Direi proprio di sì: il ciclo produttivo Olivari oggi comprende tutte le lavorazioni dell'ottone, ma disponiamo anche della lavorazione delle materie plastiche. Questa esperienza diretta ci ha consentito di conoscere meglio i materiali e di fare delle sperimentazioni, su prodotti e finiture. Tutto questo ha consentito di ottenere grandi vantaggi in termini di qualità di prodotto, servizio ai clienti e puntualità nelle consegne. Investimenti importanti nel ciclo produttivo sono stati la smerigliatura e pulitura interamente robotizzate e successivamente gli impianti di elettrogalvanica, per le finiture cromo e cromo satinato. Negli ultimi anni la richiesta sul mercato di queste finiture è molto cresciuta, ed eravamo adeguatamente attrezzati per soddisfarla, disponendo già di un impianto moderno e adeguato, dotato di tutto quello che serviva per affrontare le nuove necessità. Anche per questo motivo la scelta di portare all'interno della fabbrica tutto il processo tecnologico si è rivelata giusta.

Dopo la cromatura abbiamo portato in azienda anche il processo di metallizzazione successivo, il cosiddetto "physical vacuum deposition", che permetteva di ottenere superfici molto resistenti all'usura, in una notevole varietà di finiture: oro, nichel, acciaio, bronzo, argento... È stato un investimento notevole, ma i risultati si sono rivelati molto interessanti.

La via della sostenibilità

S.C.: Procedendo su questa scelta controcorrente avete anche maturato la possibilità di proporre per primi una lavorazione molto meno inquinante... Vuoi raccontare tu la storia di questo progetto sostenibile?

A.O.: L'ultimo passo nella direzione di un'autonomia produttiva è stato la realizzazione all'interno dell'impianto galvanico di una sezione per la sperimentazione sulla sostenibilità. Avevamo già in precedenza risolto il problema dell'inquinamento, lavorando sull'aspetto della depurazione delle acque con un processo a circuito chiuso; volevamo anche introdurre un ciclo produttivo a basso impatto ambientale, basato sul cromo trivalente. Nessuna altra azienda nel settore dell'ottone aveva introdotto questa tecnologia per la produzione di serie e mi sento di dire che siamo stati i primi a utilizzare un procedimento di cromatura davvero non inquinante.

S.C.: Nel mondo del design si parla ormai molto di sostenibilità; personalmente mi sono fatto l'idea che questa non dovrebbe essere "invisibile" ma che in qualche modo il prodotto di un processo sostenibile debba anche comunicare con immediatezza la sua diversità. È il caso della vostra produzione?

A.O.: Dopo una fase iniziale di ricerca ci siamo molto concentrati sulla sperimentazione e messa a punto del procedimento con il cromo trivalente, e ci siamo resi conto che potevamo ottenere buoni risultati dal punto di vista prestazionale ed estetico. Quello che era interessante, oltre all'aspetto ecologico, era la possibilità di ottenere una maggior ricopertura del prodotto cromato, e anche un vantaggio estetico: la tonalità di cromo ottenuto non era più chiara e azzurrata, ma sensibilmente più scura. Abbiamo quindi chiamato dei progettisti raffinati, come Rodolfo Dordoni e Franco Sargiani, chiedendo le loro impressioni e idee sul nuovo cromo. Le risposte sono state tutte a favore del cromo trivalente, soprattutto nella versione lucida: sembrava più elegante e comunicava un certo senso di

part on the different national markets. In Italy we sell relatively little out of the total, in Germany a lot, and in Japan too. Even though, paradoxically, we started to use plastics under the impetus of the expressive needs of our Italian designers.

S.C.: Do you think that these geo-cultural preferences are still valid from one country to another? Is there any precise evidence for them?

A.A.: I don't think so. In Italy we probably sell more metal products because we Italians have a more deep-rooted identity, as "housewives"... That's why Alessi makes a great distinction between "rich" designs (dinner services, sets of cutlery or glasses that require strong motivation and a small investment) — and individual objects that are bought, as it were, "on a whim", instinctively.

In Italy we sell a lot of products that are bought on impulse, but we also sell a great many in the medium-high segment: with pots and pans we have now become decidedly high-end manufacturers. Abroad, on the other hand, we can't sell complete sets. In any case in Italy you always find the name Alessi on wedding lists, indeed it's the first name that comes to mind. To simplify, the same products sell equally well all over the world, just as the ones that don't work sell badly.

The Formula of Success

S.C.: Is it possible to establish some criteria by which to decide on a new product? What are the strategies? Do you carry out marketing research, tests on prototypes?

A.A.: We rely on a formula that, ironically, we have called the formula of success. It's a mathematical model that allows us, when we have a new design on the drawing board, to understand with great accuracy what its fate is going to be: then we decide whether or not to put it into production and on sale. But this mathematical model has to be attuned with the various situations of production, especially with articles with which we have experience. For

example, if we make a new coffee maker, a new kettle or a tray, it's never a failure. Whereas, if we had to make a clock, we wouldn't have enough experience of the product on which to draw, and so it would undoubtedly be a more difficult undertaking.

A.O.: Instead for us, dear Alberto, the decisions originate in a much less complicated way: beyond all the requirements that the new product certainly has to satisfy, it also has to appeal to us, it has to be in tune with us and our world of door handles...

A.A.: I would say the same. In the 1990s the objective for us was precisely what Antonio Olivari has described. Perhaps the difference is that I have always taken the decisions myself, while listening to the views of my collaborators. My brothers and cousins, the other members of the family, were very interested, but they rightly asked on the basis of what criteria certain decisions were made. I didn't know myself! So I started to analyze all the projects that I had coordinated since the beginning, about 300 of them. Many had been a great success, many others had been great flops: the rest were somewhere in the middle. I tried to understand why, telling myself that there were reasons why each of these products had "different lives". You have to go and ask the public why they succeed or fail. It's the public that decides whether to buy them or not. And so, little by little, a formula emerged that is based on four parameters: two are central to the identity of Alessi, the other two are more marginal for us. The aim of the formula is not (obviously) to understand our evaluation, but to interpret how something will be received by the public: will they buy it or not? And if so, how many?

S.C.: So can you tell us what these parameters are?

A.A.: One of the two central ones is called *SMI*, that is *Sensoriality, Memory, Imagination*. It is divided into five brackets and is intended to measure the most generic and common of judgements: "how beautiful!". Beauty is no longer an unequivocal term which can be used to define

whether something is attractive or not (look at Starck's work for example). *SMI* tends to measure the impact of a prototype on the public's imagination, as well as on its sensoriality, the capacity to appeal to the senses. The parameter is divided into five points (from 1 to 5).

The second, equally important parameter, is *C* for *Communication*: it aims to measure the tendency of a new object to be used by the public as a means of communicating something to others. In this case designs are regarded as status symbols, or style symbols, because of their ability to make a good impression, to be a conversation piece. If an object gets the magazines, the media buzzing, then it has something more: this is what measures the parameter of communication, but it has nothing to do with the values mentioned earlier.

The first parameter concerns only the relationship between the object and each individual, while the second regards the use that can be made of an object to communicate something to others. Thanks to our designers we were pretty strong in these two central parameters, but we had the same score (a maximum of 5 points) to decide on the success of very different objects. So I added two more parameters that are peripheral for us (but not for the public), and yet are equally important: *Price* and *Function*.

By *Function* is meant the judgement made by the public with respect to the archetype of a certain type of product. If I make a new espresso coffee maker, for example, the public will evaluate it on the basis of its memory of the functionality of the classic moka coffee pot.

Price in our case is a rather ambiguous value, corresponding to two sides of the same coin. On the one hand there is our coffee maker, on the shelf in the shop where you find all the coffee makers with their prices: it's in direct competition with the others. But, for instance, someone invited to dinner by a couple might decide to buy the coffee maker as a present to take them rather than a bunch of flowers, a plant or a book: this sort of comparison

preziosità che per i nostri oggetti – come dici tu, “sculture quotidiane” – è abbastanza importante.

S.C.: Mi sembra un risultato che va proprio nella direzione che dicevo prima...

A.O.: Abbiamo quindi deciso di proporre il “biocromo”, come l’abbiamo chiamato, su tutti gli ultimi modelli. Possiamo dire che da parte del mercato c’è una richiesta specifica della tonalità del cromo trivalente, rispetto a quella del cromo esavalente usato nelle comuni maniglie e accessori. Non viviamo l’ecologia come una bandiera ideologica, ma perché ci crediamo; vogliamo realizzare un prodotto di migliore qualità, sotto tutti gli aspetti, incluso quello della sostenibilità. Certo, il cromo trivalente è più complesso da gestire, il processo è più costoso, ma dà la soddisfazione di riuscire a far partire questo processo e avere un buon rapporto con chi lavora. Questo sicuramente ci ricompensa e ci permette di offrire al mercato una proposta davvero interessante: confidiamo che sarà il mercato stesso a darci indicazioni su come procedere.

L’industria e l’architetto

A.A.: Questo vostro mercato è abbastanza influenzato dai progettisti o è il pubblico che orienta le scelte? Nel mio caso mi piacerebbe contare su una certa influenza dei designer o degli architetti ma, ahimé, non ne hanno proprio. Per esempio, negli alberghi e nei ristoranti è difficilissimo che ci sia un loro intervento, è un settore troppo specifico: sono i responsabili della logistica che se ne occupano, che scelgono i prodotti e decidono gli acquisti. I progettisti alla fine non hanno tutto questo peso...

A.O.: Non è facile dare una risposta a una domanda che sembra semplice, ma non lo è. Mi rifaccio piuttosto alla nostra esperienza: il mio parere è che l’influenza dell’architetto sulle vendite del prodotto è importante ma non determinante, considerando il mercato nel suo insieme. Bisogna tenere presente la tipologia di clientela e la situazione, che va dal cliente privato che acquista le

maniglie per casa sua, una sola volta nella vita, fino all’architetto che prescrive i prodotti per piccole o grandi forniture e per progetti diversi, con continuità nel tempo. Aggiungo che la decisione per i nostri prodotti da parte del cliente finale non ritengo sia influenzata più di tanto dal nome del progettista – non c’è normalmente molta conoscenza del mondo del design – ma dipenda dal prodotto e dal corretto rapporto qualità-prezzo. In effetti abbiamo realizzato prodotti di successo con il nostro ufficio tecnico, o con designer poco noti: non posso neanche affermare che un prodotto disegnato da un architetto famoso, di per sé, abbia maggior successo rispetto agli altri.

Ho però la sensazione chiara che, quando è l’architetto a scegliere, il primo riferimento sia proprio l’azienda: nel campo delle maniglie spesso ha in mente Olivari, che offre un buon prodotto, fatto con gusto, un’industria seria che fa un prodotto di qualità estetica e funzionale. A questo punto entra nel negozio con un spirito ben predisposto a guardare il nostro catalogo e il nostro campionario: all’interno della nostra gamma trova il prodotto più adatto per soddisfare le proprie esigenze o quelle del committente.

S.C.: Quindi alla fine l’architetto ha un ruolo importante nelle decisioni di acquisto?

A.O.: Per la nostra azienda direi sicuramente di sì e direi anche che è costante la nostra attenzione verso il mondo dell’architettura. Il progettista architetto ideale è quello che è in sintonia con la nostra filosofia di progetto e si esprime con il nostro stesso linguaggio formale, con il nostro stile.

S.C.: Alberto, nel tuo settore invece succede il contrario? Per molti, i tuoi oggetti disegnati dagli architetti vengono meglio di quelli che non lo sono...

A.A.: Non saprei proprio dire, perché sono cinquant’anni che non facciamo prodotti progettati all’interno... Comunque anche gli altri oggetti, diciamo “anonimi”, si vendono ancora molto bene.

S.C.: Una domanda diretta specificamente ad Alberto: in qualche modo tu stesso hai cercato di differenziare

l’immagine del prodotto Alessi dal tutto inox. Pensando alla nuova tecnologia che ha introdotto Olivari, mi viene da chiederti, come è avvenuto nel tuo caso il rinnovamento del parco dei materiali?

A.A.: Direi in modo non del tutto intenzionale. Nel nostro caso sono stati soprattutto i progettisti che ci hanno portato ad allargare la gamma dei materiali. Noi qui produciamo soprattutto il metallo stampato a freddo, che come sapete è una lavorazione abbastanza complicata; inoltre limita sensibilmente la possibilità di arrivare a forme tridimensionali, ed è anche molto costoso. Tutte le nostre caffettiere subiscono fino a cento interventi: magari piccoli, ma alla fine sono davvero tante le operazioni. Quindi i progettisti si sentivano piuttosto limitati nelle loro possibilità espressive da questa tecnologia così rigida dello stampaggio a freddo del metallo, e a poco a poco ci hanno praticamente spinto ad allargarci. Abbiamo iniziato negli anni ottanta, facendo qualche particolare con materie diverse, come i vassoi con i manici in resina. Alla fine degli anni ottanta abbiamo iniziato con la porcellana, con il cristallo e agli inizi degli anni novanta siamo passati più decisamente alle plastiche, e poi al legno; ma tutto, ripeto, sempre sotto la spinta dei progettisti.

Per quanto riguarda per esempio le materie plastiche, ho incontrato una nuova generazione di progettisti – Stefano Giovannoni, Guido Venturini e altri – che mi interessavano molto per il loro linguaggio ludico. Volevano libertà, volevano colore e quindi abbiamo iniziato un’operazione abbastanza imponente di progetti sul tema specifico delle plastiche: che infatti dal 1992 in poi sono diventate per Alessi un materiale molto importante. Adesso poco più della metà di quello che produciamo è in metallo: tutto il resto è in altri materiali e la plastica, sul totale, pesa per il 25 per cento.

A.O.: Toglimi una curiosità, la plastica pesa come quantità o anche come fatturato?

A.A.: Direi soprattutto come fatturato: certo, dipende anche



dai vari mercati nazionali. In Italia ne vendiamo relativamente poca rispetto al totale; in Germania ne vendiamo tanta, così come in Giappone. Anche se, paradossalmente, le plastiche sono arrivate proprio sulla spinta delle esigenze espressive dei nostri designer italiani. **S.C.:** Pensate che valgano ancora questi orientamenti geo-culturali da un Paese all'altro? Esistono riscontri precisi? **A.A.:** Non credo, in Italia probabilmente si vendono più prodotti in metallo perché noi italiani abbiamo una identità più radicata, da casalinghe... per questo Alessi fa una grande distinzione fra i progetti “ricchi” (servizi di piatti, di posate o di bicchieri che richiedono una forte motivazione e un piccolo investimento) e gli oggetti singoli che hanno un acquisto, per così dire, “di flusso”, d'istinto.

In Italia vendiamo molto i prodotti di flusso, però vendiamo anche tantissimo nella fascia medio-alta: per il pentolame siamo diventati ormai decisamente produttori di *high-end*. All'estero, invece, i servizi completi non riusciamo a venderli. In Italia nelle liste nozze comunque il nome Alessi c'è sempre, anzi è il primo nome che viene in mente. Per semplificare, si vendono bene ugualmente nel mondo gli stessi prodotti, come si vendono male quelli che non funzionano.

La formula del successo

S.C.: È possibile stabilire alcuni criteri con cui si decide un nuovo prodotto? Quali sono le strategie? Si fanno indagini di marketing, test su prototipi?

A.A.: Noi ci basiamo su una formula che, ironicamente, abbiamo chiamato la “formula del successo”. Si tratta di un modello matematico che ci consente, quando abbiamo sul tavolo un nuovo progetto, di capire con molta precisione quale sarà la sua sorte: quindi decidiamo se mandarlo o meno in produzione e in vendita. Questo modello matematico deve essere però sintonizzato sulle varie realtà produttive, soprattutto su tipologie per le quali abbiamo una storia. Per esempio, se si fa una nuova caffettiera, un

nuovo bollitore o un vassoio non si fallisce mai. Mentre, se dobbiamo realizzare un orologio, non abbiamo abbastanza storia di prodotto su cui basarci, quindi diventa sicuramente un prodotto più difficile.

A.O.: Invece per noi, caro Alberto, l'origine della decisione è molto meno complicata: al di là dei requisiti che deve pur soddisfare il nuovo prodotto, deve comunque piacere a noi, deve essere in sintonia con noi e con il nostro mondo di maniglie...

A.A.: Direi anch'io lo stesso, negli anni novanta l'obiettivo era proprio quello che ha descritto Antonio Olivari. Forse la differenza è che io ho sempre preso le decisioni da solo, ma sentendo anche il parere dei miei collaboratori. I miei fratelli e cugini, i componenti della famiglia erano molto interessati, ma mi chiedevano giustamente in base a quali criteri venissero prese certe decisioni. Non lo sapevo neppure io! Ho iniziato quindi ad analizzare tutti i progetti che avevo coordinato dai miei inizi, circa trecento. Molti avevano avuto grande successo, molti altri erano stati dei grandi fiaschi: il resto nella media. Ho cercato di capirne il perché, mi sono detto che ognuna di queste “vite diseguali” dei prodotti aveva le sue ragioni. Bisogna andare a chiedere al pubblico il perché dei successi o dei fiaschi, è il pubblico che decide se comperare o meno. Così, piano piano, è nata una formula che si basa su quattro parametri: due sono centrali per l'identità di Alessi, altri due sono più periferici per noi. L'obiettivo della formula non è capire (evidentemente) la nostra valutazione, ma interpretare quale sarà l'accoglienza del pubblico: comprerà, non comprerà? E se sì, quanti?

S.C.: Ci puoi rivelare, allora, quali sono questi parametri?

A.A.: Uno dei due centrali si chiama *SMI*, ovvero *Sensorialità, Memoria, Immaginario*. È diviso in cinque scaglioni, deve misurare la più generica e diffusa delle valutazioni: “Che bello!”. La bellezza non è più un termine univoco con cui definire l'attrazione o meno (vedi per esempio il lavoro di Starck). L'*SMI* tende a misurare

l'impatto di un prototipo sull'immaginario del pubblico, anche sulla sua sensorialità, la capacità di avere *appeal* sui sensi. Il parametro è diviso in cinque punteggi (da 1 a 5).

Il secondo parametro, altrettanto importante, è *C* come *Comunicazione*: tende a misurare la caratteristica di un oggetto nuovo a essere usato dal pubblico come strumento per comunicare agli altri qualcosa. I progetti in questo caso sono considerati come *status symbol*, o *style symbol*, per la loro capacità di far fare bella figura, di essere un *conversation piece*, un oggetto da conversazione, come si dice in inglese. Se un oggetto fa parlare di sé anche le riviste, i media, allora ha qualche cosa in più: è questo che misura il parametro della comunicazione, ma non ha niente a che vedere con i valori considerati prima.

Il primo parametro riguarda solo la relazione tra l'oggetto e ogni singola persona, il secondo invece riguarda l'uso che di un oggetto si può fare per comunicare agli altri. Grazie ai nostri designer eravamo piuttosto forti in questi due parametri centrali, però avevamo lo stesso punteggio (massimo 5) per decidere delle vite di oggetti quanto mai diseguali. Ho aggiunto quindi altri due parametri, che per noi sono periferici (ma non per il pubblico), eppure sono altrettanto importanti: *Prezzo* e *Funzione*.

Con *Funzione* si intende quella che è misurata dal pubblico sull'archetipo di quella certa tipologia. Se faccio una nuova caffettiera espresso, ad esempio, la memoria del pubblico la valuta sulla base della funzionalità della classica moka.

Il *Prezzo* nel nostro caso è un valore un po' ambiguo, corrisponde a due facce di una stessa moneta. Da un lato c'è la nostra caffettiera, lì nello scaffale del negozio, dove ci sono tutte le caffettiere con il loro prezzo: è in concorrenza diretta con le altre. Però, per esempio, una persona invitata da una coppia a un pranzo può decidere di comperare come regalo da portare la caffettiera, oppure un mazzo di fiori, una pianta o un libro: questo tipo di confronto allarga il tema del prezzo e ci dà un po' più di margine su cui ragionare...

broadens the question of price and gives us a bit more margin to work with...

Each of these four parameters has a maximum score of 5 for each object, so that the overall highest score is 20. We have reached 18 with some objects, and 18 corresponds to about a hundred thousand pieces sold in a year, while the zone at risk is 12. In any case you can't get it wrong, even by a point, because the object may turn out to be a flop. In the case of designs with a very high level of investment, if the score is in the area of 12 the project is a risky one. But if the investment is not too high I can do it.

A.O.: But how do you obtain the scores that are used to apply this formula?

A.A.: The values relating to the Function parameter, the Price parameter and the Communication parameter are assigned by us, by our colleagues in marketing and by those in charge of the development of new projects. The process of evaluation is always a bit delicate: the technician who has engineered that particular design is not unbiased enough to make an objective assessment of its function, similar to the one the public would make. In order to avoid problems in making evaluations you need technicians who have not had anything to do with the design that is being analyzed.

The *Sensoriality, Memory, Imagination* parameter is even more delicate. Working with so many architects, and being so passionate about the theme of design, we would often make big mistakes if we were to rely on our own judgement. I for example really like the work of Andrea Branzi, but objectively he makes things that are very difficult for the public.

In this case we have developed a system of tests based on interviewing samples of people, which vary in relation to the type or even the importance of the design. We carry out the tests partly in-house, chiefly at our stores in Milan, and derive the score from them... Often the results are surprising even for me, after forty years of work.

A.O.: Who are the tests carried out on?

A.A.: On our collaborators, but when we want more certainty we go outside. Then the final score is totted up and the conclusions drawn. We don't always succeed, however, in solving the problems: for example, if it is clear that the price is wrong...

S.C.: The designer's name is of no importance?

A.A.: The designer would fall within the *SMI* parameter, if he's good and grips the public's imagination. The importance of the name also comes under the Communication parameter, but it's very small. The most obvious case is that of Starck: with him we're sure of having half a point's advantage over any other designer, because he's been so popular with the media, up to now, that we are certain that the product made by him will get a lot of coverage.

A.O.: How do you manage to choose from the multitude of proposals that you get and carry out this screening? Trying to pick out the right ones to develop from among so many ideas must be a real challenge...

A.A.: Over the last twenty years, half of the designs have come from our briefs, half from spontaneous proposals by designers who were already familiar with Alessi, of whom there are around 200. If they don't know Alessi then it's very unlikely that the proposal will be on the mark, even if they are good designers. In-house briefs are prepared by the marketing sector, then I rewrite them to make them more palatable to our designers and think about which of them might be interested in taking on the project. The initial criterion of selection is mine, then comes the next step in which I apply the formula. If I think it's interesting I ask for an opinion and an evaluation from the technical and marketing directors. If they judge it to be feasible, I write a report on how we should proceed and provide a summary of information (materials, price brackets, notes on the designer, etc.). The project is then handed over to one of our engineers, who will afterwards perform the function of designer manager, serving as a filter, a translator, a buffer...

After a year and a half the finished product comes out. And all the way through this cycle the project is followed by the marketing department: as the design is developed they consider its functional aspects, its cost and its price. Of course, it can also turn out that our formula doesn't work, that the results don't add up, or that we try to stir up the market anyway. Besides we present around 50 to 60 new projects a year (and even the term "project" is a bit ambiguous, because if we have a honey dripper or one of Stefano's vases, it's classified as a "project": but we also classify an entire set of pots and pans as one project!), and it would be a miracle if we got them all right...

S.C.: Does Olivari do things in this way? Does it have a formula for success? Or does it perhaps come in your case from a fairly well-established position of leadership, which has allowed to you get good economic returns even when you introduced plastic into your production?

A.O.: If we want to take a brief look at the company's history, it was actually our father who started to work on plastic, with the architects who collaborated with the company. In that period, the early seventies, there was a strong innovative push in that direction in the construction industry, especially in Milan. In the specific case, the Monti GPA studio designed both doors and handles made of plastic.

The Monti studio had already started to carry out research into the use of this material and when the first door handle project arrived on the meeting table we realized that the architects had not limited themselves to designing the form, but were already considering the problems of moulding the plastic and had resolved them quite well. Above all, they were sure that a handle made of plastic would be a great success. It was the Montis who explained the reasoning behind the product to our father, who believed in it immediately and enthusiastically arranged to have moulds made for all the components needed for the project. Although, to tell the truth, when the people in our

Questi quattro parametri hanno ognuno un punteggio massimo di 5 per ogni singolo oggetto, per cui il massimo complessivo è 20. Noi siamo arrivati con alcuni oggetti a 18, e 18 corrisponde a circa centomila pezzi venduti entro l'anno, mentre la zona a rischio è il 12. Non bisogna comunque sbagliare, neppure di un punto, perché l'oggetto può rivelarsi un flop. Nel caso di progetti con un investimento molto elevato, se il punteggio è nella zona 12 il progetto è a rischio. Se invece non ho investimenti troppo elevati lo posso fare.

A.O.: Ma come ottenete i punteggi per applicare questa formula?

A.A.: I valori relativi al parametro funzione, al parametro prezzo e al parametro comunicazione li attribuiamo noi, i collaboratori del marketing e quelli dello sviluppo nuovi progetti. Il processo valutativo è sempre un po' delicato: il tecnico che ha ingegnerizzato quel progetto non è abbastanza sereno per dare una valutazione oggettiva, simile a quella che darebbe il pubblico sulla sua funzione. Per non avere problemi nel fare le valutazioni ci vogliono tecnici che non abbiano avuto niente a che fare con il progetto in esame. È più delicato, invece, il parametro Sensorialità, Memoria, Immaginario. Lavorando con così tanti architetti, ed essendo così appassionati al tema progettuale, se ci basassimo sulle nostre valutazioni, spesso ci sbaglieremmo alla grande. A me per esempio piace molto il lavoro di Andrea Branzi, però oggettivamente fa delle cose molto difficili per il pubblico.

In questo caso abbiamo messo a punto un sistema di test basato su campioni di persone intervistate, che variano a seconda del tipo o anche dell'importanza del progetto. Facciamo i test in parte internamente, soprattutto nei nostri negozi di Milano, e ne ricaviamo il punteggio... Spesso sono risultati sorprendenti anche per me, dopo quarant'anni di lavoro.

A.O.: A chi è rivolto il test?

A.A.: Ai nostri collaboratori, però quando vogliamo

raggiungere più sicurezza andiamo all'esterno. Poi si fa il punteggio finale e le conclusioni relative. Non sempre riusciamo, comunque, a risolvere i problemi: ad esempio, se risulta chiaramente che il prezzo è sbagliato...

S.C.: Il nome dell'autore non ha nessuna importanza?

A.A.: L'autore rientrerebbe nel parametro SMI, se è bravo e fa presa sull'immaginario del pubblico. L'importanza del nome è anche nel parametro Comunicazione, ma è molto ridotta. Il caso più evidente è quello di Starck: con lui si è sicuri di avere un mezzo punto di vantaggio su qualsiasi altro progettista, perché è talmente mediatico, finora, che siamo certi che di quel prodotto fatto da lui si parlerà molto.

A.O.: Come si fa a scegliere tra la marea di proposte che vi arrivano e fare questa scrematura? Cercare di catturare fra tante idee quelle giuste da sviluppare deve essere una vera e propria impresa...

A.A.: In questi ultimi vent'anni, metà dei progetti vengono da nostri briefing, metà da spontanee proposte di progettisti che conoscono già Alessi: in tutto fanno circa duecento. Se non conoscono l'azienda è molto difficile che la proposta sia centrata, anche se sono bravi progettisti. I briefing interni vengono elaborati dal settore marketing, poi li riscrivo per renderli più gradevoli ai nostri progettisti e penso a chi di loro potrebbe essere interessato a portare avanti il progetto. Il criterio di selezione iniziale è mio, poi c'è il prossimo passo con cui applico la formula. Se penso che la proposta sia interessante chiedo un parere e una valutazione al responsabile della tecnica e a quello del marketing. Se la loro valutazione è di fattibilità, allora scrivo un documento su come si deve procedere e sintetizzo alcune informazioni (i materiali, le fasce di prezzo, le avvertenze sul progettista eccetera). Il progetto viene quindi affidato a un nostro ingegnere, che dopo svolgerà la funzione di design manager, servendo da filtro, da traduttore, da cuscinetto... Dopo un anno e mezzo viene fuori il prodotto finito; e durante tutto questo ciclo il

progetto viene seguito dal marketing: via via che il progetto si sviluppa se ne considerano gli aspetti funzionali, il costo e il prezzo. Certo, può anche succedere che la nostra formula non funzioni, che i risultati non quadrino, o che tentiamo comunque di provocare il mercato. Del resto presentiamo circa cinquanta-sessanta progetti nuovi l'anno (e lo stesso termine "progetto" è un po' ambiguo, perché se abbiamo un dosamiele o un vaso di Stefano, lo classifichiamo "progetto": ma classifichiamo come progetto anche un intero servizio di pentole!), sarebbe un miracolo se riuscissimo a centrarli tutti...

S.C.: Anche Olivari si pone in questi termini, esiste una formula del successo? Magari nel vostro caso viene da una posizione di leadership abbastanza consolidata, che vi ha permesso anche di ottenere grandi risultati economici quando avete introdotto nella produzione le materie plastiche?

A.O.: Se vogliamo fare in breve un po' di storia, è stato proprio nostro padre a iniziare a lavorare sulla materia plastica, con gli architetti che collaboravano con l'azienda. In quel periodo, nei primi anni settanta, c'era una forte spinta innovativa nell'industria delle costruzioni, specialmente a Milano. Nel nostro caso specifico lo studio Monti GPA aveva progettato sia la porta sia la maniglia in materia plastica.

I Monti avevano già avviato delle ricerche sull'impiego di questo materiale, e quando è arrivato sul tavolo delle riunioni il primo progetto di maniglia si è capito che gli architetti non si erano limitati al disegno, ma avevano già in mente anche le problematiche di stampaggio della plastica e le avevano ben risolte. Soprattutto erano certi che una maniglia in materia plastica avrebbe avuto grande successo. Sono stati i Monti a illustrare i perché del prodotto a nostro padre, che ci ha creduto immediatamente ed è partito con entusiasmo facendo fare gli stampi per tutta la componentistica che serviva per il progetto. Anche se, a dire il vero, quando in azienda si sono viste le prime

company saw the first plastic handles everyone was left a bit doubtful as our workshop's head Gianfranco Barbaglia remembers... Up until then we had only made things from metal, there was a culture of metal: if it wasn't brass, then it was aluminium.

S.C.: So for you it really was a bit of a “cultural revolution”?

A.O.: I'd say that in the 1970s plastics in furnishing became an accepted part of ordinary culture very rapidly: it spread with extraordinary speed, but when it was presented, at the beginning, it was not widely understood. So I in my view, going back to what Alberto was saying, this is a good example of a positive contribution from designers to the companies with which they are able to establish ties of collaboration. Sometimes industries remain too bogged

down in their habits and customs, in the idea that the factory has to go on producing just with the technology it has at its disposal. Challenge is very important when it comes from the architect who asks you to go along with his intuition because it is based on valid motives: this is what happened to us, and the result in terms of sales turned out to be effective, the product went on to become much in demand. Undoubtedly the operation with plastic helped a great deal, in that period of its history, to revive the company and to position it in a new sector.

S.C.: Perhaps a sector that did not exist before, perhaps one that you yourselves created...

A.O.: Let's say that Olivari was already considered innovative because it always proposed things with an input from design, which had a touch of novelty

and freshness in a traditional market. In this case it was not only the form that was more or less interesting: it was also the material, the colour, the new message that was entering a far from easy industrial field like ours. Certainly it was a boom time for plastics, one which has faded now: today plastic is once again marginal with respect to brass. But the sensitivity shown by my father — and other entrepreneurs of his generation — in grasping and interpreting the architect's idea allowed our company to strengthen its position, to attract the market's attention and thus carry the rest of the production along with it as well. I mean to say that when there is mutual esteem, and you manage to understand the architect's idea and interpret it well, then you accept the challenge too, even if it may seem risky!



maniglie in plastica, tutti sono rimasti un po' perplessi, come ricorda il nostro capo officina Gianfranco Barbaglia... fino ad allora lavoravamo solo metallo, c'era la cultura del metallo: se non era l'ottone, era l'alluminio.

S.C.: Quindi per voi è stata davvero una piccola “rivoluzione culturale”?

A.O.: Direi che negli anni settanta la materia plastica nell'arredamento è diventata cultura comune molto velocemente: ha avuto una diffusione straordinaria, ma quando è stata presentata, all'inizio, non era stata molto capita. Perciò direi, riprendendo il discorso di Alberto, che questo è un buon esempio di contributo virtuoso dei progettisti nei confronti delle aziende con cui riescono a intrecciare rapporti di collaborazione. A volte le industrie rimangono troppo fossilizzate sulle loro abitudini

e consuetudini, sull'idea che la fabbrica debba andare avanti e produrre solo con le tecnologie di cui dispone. È molto importante la provocazione quando viene dall'architetto che chiede di essere seguito nella sua intuizione perché si basa su validi motivi: a noi è successo, e il risultato in termini di vendita si è rivelato molto importante, dato che poi il prodotto è diventato richiestissimo. Indubbiamente l'operazione con la materia plastica ha contribuito molto, in quel periodo storico, a rilanciare l'azienda e a posizionarla in un nuovo settore.

S.C.: Magari un settore che prima non esisteva, magari l'avete creato proprio voi...

A.O.: Diciamo che Olivari era considerata già innovativa perché proponeva sempre un contenuto di design, di novità e di freschezza in un mercato tradizionale. In questo caso

non era solo la forma a essere più o meno interessante: erano anche il materiale, il colore, il nuovo messaggio che invadeva un campo non facile come il nostro. Certamente quello è stato un periodo storico di boom per le materie plastiche, che poi è rientrato: oggi la materia plastica è ritornata a essere marginale rispetto all'ottone, però la sensibilità di mio padre – e di altri imprenditori della sua generazione – nel capire e interpretare l'idea dell'architetto ha consentito alla nostra azienda di consolidarsi, di imporsi sul mercato e di trascinare così al successo anche tutto il resto della produzione. Voglio dire che quando si ha stima reciproca, e si riesce a capire e a interpretare bene l'idea dell'architetto, si accetta anche la sfida, per quanto possa sembrare rischiosa!



Biographies

Franco Albini

(Robbiate, Como, 1905 – Milan 1977)

Franca Helg

(Milan 1920–1989)

Franco Albini graduated in 1929 from the Polytechnic in Milan, where the following year he opened a professional studio, making his debut as a designer at the 4th Milan Triennale.

In 1932, working with the architects Camus and Palanti, he drew up the plans for the San Siro residential district in Milan. He was active in the fields of interior and exhibition design (House with a Steel Structure, with Camus, Minoletti, Mazzoleni, Pagano and Palanti, 5th Milan Triennale, 1933; Permanent INA Pavilion, Milan Trade Fair, 1935; Mostra italiana dell’aeronautica, Milan 1934; Mostra dell’abitazione at the 6th Milan Triennale, 1936).

With Camus and Palanti he realized several public housing projects in Milan: “Fabio Filzi” estate (1936), “Gabriele D’Annunzio” and “Ettore Ponti” estates (1938–41).

His creations in the field of industrial design include a radio receiver in metal and safety glass (1938), a series of knockdown pieces of furniture for the Italian colonies (1937); the *Luisa* chair (Compasso d’oro prize 1955) and a bookcase with a tensile structure in wood and steel wire (1939–49). In the fifties and sixties he carried out an intense teaching activity at the faculties of architecture in Venice, Turin and Milan. His works after the war

include the Museo del Tesoro di San Lorenzo in Genoa (1952), La Rinascente Department Store in Rome (1957–61, Compasso d’oro prize 1963) and the stations of the Milanese Underground (1962–69, Compasso d’oro prize 1964).

Franca Helg graduated in architecture at Milan Polytechnic in 1945 and from 1951 collaborated with Albini (cf.), becoming his partner in 1952. From 1962 she collaborated with Antonio Piva and from 1965 with Marco Albini, with whom she carried on the activity of the studio after the death of its founder. Professor of Architectural Composition at Milan Polytechnic, she held courses and lectures in composition in Munich, Madrid, Barcelona and Córdoba (Argentina) and in other Latin America countries.

Sergio Asti

(Milan 1926)

After graduating in architecture from the Milan Polytechnics, Asti was active in the field of interior decoration of apartments and commercial spaces, as well as the design of temporary exhibition areas and industrial design; he also designed objects for interiors, working on furniture, light fittings, 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 at

several Italian, Portuguese and Japanese universities. Winner of the Compasso d’oro prize in 1962, he received a gold and a silver medal at the 11th Triennale.

His works have been shown at several important museums, including the London Design Museum (1989), the MoMA in New York (2005) and the Philadelphia Museum (2008).

Shigeru Ban

(Tokyo 1957)

He received his theoretical and professional training in the United States, at the Cooper Union in New York, and in Japan, where he worked with Arata Isozaki.

Drawing on both cultures, he developed a personal approach to architecture, focusing in particular on the design of elements for construction made of low-cost, low-tech materials like bamboo and above all paper and cardboard. The structural modules in compressed cardboard known as PTS (Paper Tube Structure) that he conceived in 1986 and developed with the structural engineer Gengo Matsui have now been included among the materials whose use is permitted for the construction of permanent buildings by the strict Japanese regulations.

The rapidity and cheapness of his systems of construction have led to their frequent use in areas struck by natural disasters. Following the Kobe earthquake in 1995, for example, Ban designed and

coordinated the building of a series of houses with walls made of cardboard tubes and roofs of plastic sheeting. His principal architectural designs include the Nomadic Museums (2005), the Japanese pavilion at the Expo 2000 in Hanover, in collaboration with Frei Otto, and the Centre Pompidou in Metz (with Jean de Gastines and Philip Gumuchdjian) opened in 2010.

BBPR

This designer group was founded in 1932 by Gian Luigi Banfi (Milan 1910 - Mauthausen 1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (Milan 1909–2004), 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 tour 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, 1936–37) and for their rationalist rigour in such projects as the Helioterapeutic 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

Biografie

Franco Albini

(Robbiate, Como, 1905 - Milano 1977)

Franca Helg

(Milano 1920-1989)

Franco Albini 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 radioricevitore 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). Tra gli anni cinquanta e sessanta svolge un'intensa attività didattica

nelle facoltà di architettura di Venezia, Torino e Milano. Tra le sue opere del dopoguerra il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova (1952), 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).

Franca Helg si laurea in architettura al Politecnico di Milano nel 1945 e collabora dal 1951 con 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.

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. I suoi lavori sono stati esposti in diversi importanti musei, tra cui il London Design Museum (1989), il MoMA di New York (2005), il Philadelphia Museum (2008).

Shigeru Ban

(Tokio 1957)

La sua formazione teorica e professionale si sviluppa a cavallo tra gli Stati Uniti, alla Cooper Union di New York, e il Giappone, dove lavora con Arata Isozaki. Mutuando l'apporto delle due culture sviluppa un personale approccio all'architettura, che si concentra in particolare sull'ideazione di elementi costruttivi in materiali poveri, come il bambù e soprattutto la carta e il cartone.

I moduli strutturali in cartone compresso PTS (Paper Tube Structure), ideati nel 1986 e sviluppati con lo strutturista Gengo Matsui, giungono a essere compresi tra i materiali ammessi per la costruzione di edifici permanenti dalla severa normativa giapponese. La rapidità e l'economia che caratterizzano i suoi sistemi costruttivi li candidano a un

frequente uso nelle zone colpite da catastrofi naturali. In seguito al terremoto di Kobe del 1995, per esempio, Ban disegna e coordina la realizzazione di una serie di abitazioni con pareti in tubi di cartone e tetto in fogli di plastica. Tra i suoi progetti architettonici principali si annoverano i Nomadic Museums (2005), il padiglione giapponese all'Expo 2000 di Hannover, progettato in collaborazione con Frei Otto, e il Centro Pompidou di Metz (insieme a Jean de Gastines e Philip Gumuchdjian), inaugurato nel 2010.

BBPR

Gruppo di progettisti costituito nel 1932 da Gian Luigi Banfi (Milano 1910 - Mauthausen 1945), Ludovico Barbiano di Belgiojoso (Milano 1909-2004), 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 dei CIAM, i BBPR sono in questi

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). Rogers' activities in the fields of publishing and teaching have been especially important; the editor of *Domus* (1946–47) and of *Casabella-Continuità* (1953–64), 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).

Andrea Branzi

(Florence 1938)

An architect and designer, he graduated in Florence in 1966. From 1964 to 1974 he was a member of Archizoom Associati, the first avant-garde group to earn an international reputation, whose designs are preserved today at the Centro Studi e Archivio della Comunicazione of Parma University and the Centre Georges Pompidou in Paris.

In 1982 he founded the Domus Academy, the first postgraduate school of design, of which he is the president.

From 1982 to 1984 he was the editor of *MODO*.

He has been a member of the National Council of Design of the Ministry of Culture and has won three Compasso d'oro, one of them for lifetime achievement.

In 2008 he was awarded an honorary degree in Design by the Sapienza University in Rome and he has been

given the title of Royal Designer for Industry by the Royal Society of Arts in London.

He lives and works in Milan, where he devotes himself to industrial and experimental design, architecture, town planning, teaching and cultural promotion. He is also professor and president of the Course of Interior Design Studies at the faculty of design of Milan Polytechnic and advisory curator of the new Design Museum of the Milan Triennale.

Rodolfo Bonetto

(Milan 1929–91)

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, 1961–65; ISIA of Rome, 1974–79); he has been an active member of professional associations (president of ADI, the Association of Industrial Design, 1971–73, and president of ICSID, the International Council of Societies of Industrial Design, 1981–83).

Luigi Caccia Dominioni

(Milan 1913)

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 1958–59). 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, 1947–49; 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 1950s (buildings for offices and shops in Corso Europa, Milan, 1952–54 and 1958–59; 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 1960s he designed, amongst others, the convent of Sant'Antonio in via Maroncelli in Milan (1959–65), the Villa Stoppani in the San Siro district (1965–66), 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 1930–71)

After studying at the Accademia di Brera 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.

Rodolfo Dordoni

(Milan 1954)

An architect and designer, he graduated in architecture from Milan Polytechnic in 1979. Over the following ten years he was art director of Cappellini, designing for the company, among other things, the *Passepartout* bookcase (with Giulio Cappellini) and the *Cuba* sofa.

Later he assumed the same role at numerous companies, including Artemide (glass collection), Fontana Arte (furniture collection) and Foscari. He has been art director of Minotti since 1998, and of Roda since 2006.

He has designed products for numerous brands, including Artemide, Cassina, Dornbracht, Driade, Flos, Foscari, Moroso, Serralunga and Venini. In 2005 he founded Dordoni Architetti, in association with Alessandro Acerbi and Luca Zaniboni. The studio produces designs for residential, industrial and commercial spaces, as well as boats, exhibitions and trade-fair stands.

Among the projects carried out by the studio: the new menswear department at La Rinascente Duomo and the conversion of the former General Electric area into lofts and showrooms, both in Milan; the concept design of a yacht for the Sanlorenzo boatyards; new showrooms for Minotti in New York and Flos in Beijing.

Ignazio Gardella

(Milan 1905 - Oleggio, Novara, 1999)

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 Piazza del Duomo 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 1950s.

Giorgetto Giugiaro

(Gareggio, Cuneo, 1938)

After attending the Academy of Fine Arts in Turin, Giugiaro joined the Centro Stile Fiat, working together with Dante Giacosa. In 1959 he was put in charge of the styling department 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). In 1965 he was appointed director of the styling and design department of the Carrozzeria Ghia, realizing creating prototypes such as for example cars like the Maserati Ghibli and the De Thomaso Mangusta (1967).

In 1968 he started his own activity, founding Italdesign, together with Aldo Mantovani and Luciano Bosio Italdesign. This company offered manufacturers not only the stylistic study of the prototype for the manufacturers, but also all the elements needed for its production, from a study of the mechanics to the times and methods of fabrication;

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).

Di particolare rilievo l'attività pubblicitica 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).

Andrea Branzi

(Firenze 1938)

Architetto e designer, si laurea a Firenze nel 1966.

Dal 1964 al 1974 ha fatto parte del gruppo Archizoom Associati, primo gruppo di avanguardia noto in campo internazionale, i cui progetti sono oggi conservati presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma e al Centre Georges Pompidou di Parigi. Nel 1982 ha fondato e diretto Domus Academy, prima scuola post-universitaria di design. Dal 1982 al 1984 è stato direttore di “MODO”.

È stato membro del Consiglio Nazionale del Design del Ministero della Cultura, e ha vinto tre Compassi d'oro, di cui uno alla carriera.

Nel 2008 ha ricevuto la laurea *honoris causa* in Design dall'Università della Sapienza di Roma, ed è stato nominato membro onorario del Royal Design for Industry di Londra. Vive a lavora a Milano, dove si occupa di design industriale e sperimentale, architettura, progettazione urbana, didattica e promozione culturale. È inoltre professore ordinario e presidente del Corso di Studi in Design degli Interni alla Facoltà di Design del Politecnico di Milano e curatore scientifico del nuovo Design Museum della Triennale di Milano.

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).

Luigi Caccia Dominioni

(Milano 1913)

Laureatosi in architettura a Milano nel 1936, lavora fino al 1942 insieme con Livio e Pier Giacomo 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 radioricevitore 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).

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.

Rodolfo Dordoni

(Milano 1954)

Architetto e designer, nel 1979 si laurea in Architettura al Politecnico di Milano. Nei successivi dieci anni è responsabile della direzione artistica di Cappellini, per cui

disegna, tra gli altri, la libreria *Passepartout* (con Giulio Cappellini) e il divano *Cuba*. Negli anni a venire assume la direzione artistica di numerose aziende, tra cui: Artemide (collezione vetro), Fontana Arte (collezione arredo), Foscari. Dal 1998 dirige Minotti, e dal 2006 Roda. Disegna prodotti per numerosi marchi, tra cui Artemide, Cassina, Dornbracht, Driade, Flos, Foscari, Moroso, Serralunga, Venini. Nel 2005 fonda Dordoni Architetti, in associazione con Alessandro Acerbi e Luca Zaniboni. Lo studio sviluppa progetti per spazi residenziali, industriali e commerciali, nonché imbarcazioni, allestimenti e stand fieristici. Tra le realizzazioni dello studio: il nuovo settore abbigliamento uomo della Rinascente Duomo e la riconversione dell'ex area General Electric in lofts e showrooms, entrambi a Milano; il concept design di uno yacht per i cantieri navali Sanlorenzo; i nuovi showrooms Minotti a New York e Flos a Pechino.

Ignazio Gardella

(Milano 1905 - Oleggio, Novara, 1999)

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 arredamenti 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”).

Giorgetto Giugiaro

(Gareggio, 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

dozens of care have been designed for the world's major manufacturers using this approach. In particular, Italdesign has designed the Volkswagen Golf of the 1970s, 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. His activity related to design in general, on which he embarked in 1970, became independent in 1981 when Giugiaro Design was founded, specializing in the design of products such as eyeglasses, cameras, watches, electronic musical instruments, sports shoes, helicopters, speedboats and street furnishings for urban exteriors (Porto Santo Stefano, Bellaria, Parc de la Villette in Paris). Appointed to the management committee of ADI, the Association of Industrial Design (1985), he has held seminars at the University of Turin. Giugiaro has received an honoris causa degree in design from the Royal College of Art of London and was awarded the title of Cavaliere del Lavoro in 2007.

Steven Holl

(Bremerton, Washington, 1947) Graduating in architecture from the University of Washington, he continued his studies in Rome in 1970. In 1976 he joined the Architectural Association in London and founded the Steven Holl Architects (SHA) studio in New York. Considered one of the most important contemporary American architects, he stands out on the international scene for his sensitivity to the themes of space and light, as well as for his capacity to give his designs a complex theoretical underpinning. Many of his projects have been realized all over the world; among the best-known and most important:

the chapel of St. Ignatius in Seattle (1997), the Kiasma Museum of Contemporary Art in Helsinki (1998), the Sarphatistraat office complex in Amsterdam (2000), the Nelson Atkins Museum of Art in Kansas City (2006) and the Linked Hybrid housing development in Beijing (2009). His recent encounter with industrial design has been focused on the Riddled collection of experimental furniture made of fretworked wood (2006–08) and the *Quartodiluna* mirror, both created for Horn.

Among the many prizes and awards he has received: the French Grande Médaille d'Or (2001), the National Design Award in Architecture of the Smithsonian Institute (2002) and three AIA awards (2008): for the Linked Hybrid, the NYU School of Philosophy and the Nelson-Atkins Museum of Art. In 2009 he was the first architect to receive the BBVA Foundation Frontiers of Knowledge Award. The author of numerous publications, he is a professor at Columbia University's Graduate School of Architecture and Planning.

Massimo Iosa Ghini

(Bologna 1959)

He studied architecture in Florence and graduated from Milan Polytechnic. From 1985 on he played a part in the avant-garde of Italian design with the Bolidismo group, of which he was the founder, and he was a member of the Memphis group with Ettore Sottsass. In the same years he opened the Studio Iosa Ghini Associati, with which he designed works of architecture, cultural installations and chains of stores. He has also designed collections of objects and worked as an art director for numerous companies specializing in design. Over the course of time he has acquired particular skills in the development of projects for large

groups, such as Ferrari, Gruppo Percassi, Poste Italiane, Seat Pagine Gialle and various Italian telephone companies. His works received the Good Design Award in 2001 and 2004 from the Chicago Athenaeum and the Red Dot Award in 2003 and are on display in various museums and private collections.

Toyo Ito

(Seoul 1941)

Toyo Ito graduated from the University of Tokyo, Department of Architecture in 1965. Since 1965 to 1969 he works for Kiyonori Kikutake Architect & Associates in Tokyo. In 1971, he established his own office, Urban Robot (urbot), which was renamed to Toyo Ito & Associates, Architects in 1979.

He is known for creating conceptual architecture, in which he seeks to simultaneously express the physical and virtual worlds. He is a leading exponent of architecture that addresses the contemporary notion of a “simulated city”, and has been called one of the world's most innovative and influential architects. Sendai Mediatheque built in 2001 in Sendai, Japan, was received as a sensational project and gave great influence to young architects worldwide. Main works: Sendai Mediatheque, Tod's Omotesando Building, Tama Art University Library (Hachioji campus), the Main Stadium for the World Games 2009 in Kaohsiung (Taiwan R.O.C.). Under development: Toyo Ito Architecture Museum in Imabari, Extension for “The Fair of Barcelona Gran Via Venue” (Spain), Taichung Metropolitan Opera House (Taiwan R.O.C.). Awards and prizes include Leone d'Oro for lifetime achievement from the 8th International Architecture Exhibition at the Venice Biennale (2002), Royal Gold Medal from The Royal Institute of British Architects (2006), 6th Austrian

Frederick Kiesler Prize for Architecture and the Arts (2008), the 2009 Asahi Prize (2010). He holds a professorship at the Japan Women's University. He is also an honorary professor at the University of North London and has served as visiting professor at Columbia University.

Daniel Libeskind

(Łódź, Poland, 1946)

He spent his childhood in Poland and Israel. In 1960 he won a scholarship that allowed him to enrol in the faculty of architecture of the Cooper Union in New York, where he graduated in 1970. Later he moved to London, where he specialized in the history and theory of architecture at Essex University and started to teach at the Architectural Association. From 1978 he held the post of director of the department of architecture at the Cranbrook Academy of Art and Design in London.

In 1986 he went to Milan, where he founded and directed an experimental non-profit educational workshop, the Architecture Intermundium. In 1988 his works were shown at the exhibition *Deconstructivist Architecture* at the Museum of Modern Art of New York, which marked a turning-point for the Deconstructivist current.

In 1989 he left Italy to work at the Center for the Arts and the Humanities in Los Angeles. In the same year he won the IBA City Edge Competition. The following year he won the competition for the extension to the Jewish Museum in Berlin, which was to become an icon of Deconstructivism. Between 1990 and 1996 he worked on a series of major projects, including the Folly in Osaka, the plan for Alexander Platz in Berlin and the addition to the Victoria and Albert Museum in London.

In 1997 a solo exhibition was devoted

to him at the NAI in Rotterdam and he won the Berlin Cultural Prize. In 2004, after winning the competition, he was commissioned with the design of the reconstruction of Ground Zero in New York. In the same year he won, with Zaha Hadid and Arata Isozaki, the commission for the master plan for the conversion of the former Milan Trade Fair site.

Piero Lissoni

Seregno (Milan 1956)

He graduated in architecture from Milan Polytechnic in 1985. Later he worked as a designer and art director for Boffi, Living Divani and Porro. In 1986 he and Nicoletta Canesi founded the Studio Lissoni, which was later to become Lissoni Associati. The pair set up Graph.x in 1996 to handle projects of graphic design.

His work ranges between architecture, graphics and industrial design. The buildings he has designed include several residences, hotels and stores, in addition to numerous showrooms for Boffi, Porro, Cassina and Tecno. Among the more recent projects: the head offices for the La Rinascente group in Milan (2006) and for Living Divani at Anzano del Parco (2007).

He has received many awards, including the one for lifetime achievement of the Hall of Fame of Interior Design in New York in 2005; the Elle Decoration International Design Awards for Boffi's *Table System* (2006) and *Glass Bathtub* (2009), the Good Design Award of the Chicago Athenaeum Museum for Living Divani's *Hi Tech* chair (2007) and New Designer of the Year at the World Superyacht Awards for the *Ghost* sailing boat in 2006. His *Tribù* motor yacht won the Showboats International prize in Monte Carlo in 2008.

Vico Magistretti

(Milan 1921–2006)

After graduating in architecture in Milan in 1945, Magistretti joined his father's studio. He has participated in the Milan Triennale 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 plastic chair in 1961, although it did not enter production until 1967. Among his principal works of architecture in Milan are the apartment buildings in Via San Gregorio (1958–59), in Via Leopardi and in Piazza Aquileja (1961–63), the “Tower of the Park” skyscraper, and the church of the QT8 housing district. He has designed numerous touristic and leisure facilities (the Golf Club House of at Carimate, Como; the complex of Marina Grande complex, Arenzano, Genoa, 1960–63) and town-planning projects (civic centre of Campana, Argentina). A member of CIAM since 1958 and of the Accademia di 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 *Eclisse* lamp in 1967, and for the *Atollo* lamp and the *Maralunga* armchair in 1979.

A large monographic exhibition was devoted to him at the Salone del Mobile in Milan in 1997. In 2003 he was appointed to the Advisory Board of the Fondazione Politecnico di Milano. His design works are in the permanent collection of the MoMA in New York and on display at numerous museums in America and Europe.

Augusto Magnaghi-Delfino

(Milan 1914–63)

Mario Terzaghi

(Florence 1915 – Milan 1998)

They formed their partnership while

meccanica e i 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 ed è stato insignito del titolo di Cavaliere del Lavoro nel 2007.

Steven Holl

(Bremerton, Washington, 1947) Laureatosi in architettura alla University of Washington, prosegué i suoi studi a Roma nel 1970. Nel 1976 si iscrive alla Architectural Association di Londra e fonda lo studio Steven Holl Architects (SHA) a New York. Considerato uno degli architetti americani contemporanei più importanti, si distingue nel panorama internazionale per la sensibilità alle tematiche dello spazio e della luce, oltre che per la capacità di associare ai suoi progetti un complesso apparato teorico.

Molti i progetti realizzati in tutto il mondo; tra i più noti e importanti la

Chapel of St. Ignatius a Seattle (1997), il Kiasma Museum of Contemporary Art di Helsinki (1998), il complesso Sarphatistraat Offices di Amsterdam (2000), il Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City (2006), il complesso residenziale Linked Hybrid a Pechino (2009).

Il recente incontro con l'industrial design si concentra nella collezione di mobili sperimentali in legno traforato *Riddled* (2006-2008) e nello specchio *Quartodiluna*, entrambi realizzati per Horm. Tra i diversi premi e riconoscimenti: la Grande Médaille d'Or francese (2001), il National Design Award in Architecture dello Smithsonian Institute (2002) e tre premi AIA (2008): per il Linked Hybrid, la NYU School of Philosophy, e il Nelson-Atkins Museum of Art. Nel 2009, è stato il primo architetto a ricevere il BBVA Foundation Frontiers of Knowledge Award. Autore di numerose pubblicazioni, è professore alla Columbia University's Graduate School of Architecture and Planning.

Massimo Iosa Ghini

(Bologna 1959) Studia architettura a Firenze e si laurea al Politecnico di Milano. Dal 1985 partecipa alle avanguardie del design italiano con il gruppo Bolidismo, di cui è fondatore, e fa parte del gruppo Memphis con Ettore Sottsass. Negli stessi anni apre lo Studio Iosa Ghini Associati, nell'ambito del quale progetta architetture, installazioni culturali e catene di negozi. Disegna inoltre collezioni di oggetti e sviluppa art direction per numerose aziende di design. Nel corso del tempo ha acquisito una particolare competenza nello sviluppo di progetti per grandi gruppi, come Ferrari, Gruppo

Percassi, Poste Italiane, Seat Pagine Gialle e diverse compagnie telefoniche italiane. I suoi lavori hanno ricevuto il Good Design Award 2001 e 2004 dal Chicago Athenaeum e il Red Dot Award nel 2003 e sono esposti in diversi musei e collezioni private.

Toyo Ito

(Seoul 1941) Nel 1965 si laurea all'Università di Tokyo, Dipartimento di Architettura. Dopo un periodo di collaborazione nello studio Kiyonori Kikutake Architect & Associates dal 1965 al 1969, nel 1971 fonda il proprio studio Urban Robot (urbot), a Tokyo. Nel 1979 lo studio cambia nome diventando Toyo Ito & Associates, Architects, definizione che mantiene ancora oggi. Considerato uno degli architetti più innovativi e influenti al mondo, Toyo Ito è noto per la sua ricerca progettuale, e in particolare per l'ideazione di concetti architettonici complessi, come la nozione di “città simulata” nei quali combina il mondo fisico con quello virtuale. La mediateca di Sendai, Giappone, costruita nel 2001, è stata unanimemente accolta come un progetto di eccezionale interesse e ha esercitato una grande influenza su una nuova generazione di architetti. Tra i suoi lavori principali si segnalano anche l'edificio Tod's a Omotesando, la biblioteca della Tama Art University nel campus di Hachioji, lo stadio principale per l'edizione 2009 dei World Games di Kaohsiung (Taiwan). Attualmente sono in fase di realizzazione: il Toyo Ito Architecture Museum di Imabari, l'ampliamento della Fiera di Barcellona “Gran Via Venue”, la Taichung Metropolitan Opera House (Taiwan). Nel corso della carriera è stato insignito di numerosi premi e riconoscimenti,

tra cui il Leone d'Oro alla carriera nell'VIII Mostra Internazionale d'architettura alla Biennale di Venezia del 2002, la Royal Gold Medal del Royal Institute of British Architects nel 2006, il premio della sesta edizione dell'Austrian Frederick Kiesler Prize for Architecture and the Arts nel 2008, l'Asahi Prize 2009 (2010). Titolare di una cattedra presso l'Università delle donne di Tokyo, è professore emerito presso l'Università di Londra e *visiting professor* presso la Columbia University di New York.

Daniel Libeskind

(Łódź, Polonia, 1946) Trascorre l'infanzia in Polonia e in Israele. Nel 1960 vince una borsa di studio che gli permette di iscriversi a New York alla facoltà di architettura della Cooper Union, dove si laureerà nel 1970. In seguito si trasferisce a Londra, dove si specializza in storia e teoria dell'architettura alla Essex University e inizia a insegnare all'Architectural Association. Sempre a Londra dal 1978 ricopre la carica di direttore del dipartimento di architettura alla Cranbrook Academy of Art and Design. Nel 1986 è a Milano, città in cui fonda e dirige un laboratorio didattico sperimentale no-profit, la Architecture Intermundium. Nel 1988 i suoi lavori sono esposti all'interno della mostra “Deconstructivist Architecture” al Museum of Modern Art di New York, che segna un punto di svolta per la corrente decostruttivista. Nel 1989 lascia l'Italia per lavorare al Center for the Arts and the Humanities a Los Angeles. Nello stesso anno vince il concorso dell'IBA City Edge Competition. L'anno successivo vince anche quello per l'ampliamento del Museo Ebraico di Berlino, che diventerà

un'icona del decostruttivismo. Tra il 1990 e il 1996 realizza una serie di grandi progetti, tra cui il padiglione di Osaka, il piano per l'Alexander Platz a Berlino, l'addizione al Victoria and Albert Museum a Londra. Nel 1997 gli viene dedicata una mostra personale al NAI di Rotterdam e vince il Berlin Cultural Prize. Nel 2004 dopo aver vinto il concorso viene incaricato della progettazione di Ground Zero a New York. Nello stesso anno vince insieme a Zaha Hadid e Arata Isozaki il progetto per la riconversione dell'ex Fiera Campionaria di Milano.

Piero Lissoni

(Seregno, Milano, 1956) Si laurea in Architettura al Politecnico di Milano nel 1985. In seguito collabora come designer e come art director per Boffi, Living Divani e Porro. Nel 1986 fonda con Nicoletta Canesi lo Studio Lissoni, che diventerà poi Lissoni Associati. I due danno vita nel 1996 a Graph.x, per lo sviluppo dei progetti di grafica. Il suo lavoro spazia tra l'architettura, la grafica e il disegno industriale. Le realizzazioni d'architettura comprendono diverse residenze, alberghi e negozi, oltre a numerosi showroom per Boffi, Porro, Cassina, Tecno. Tra i progetti recenti: la sede per il gruppo La Rinascente a Milano (2006) e la sede di Living Divani ad Anzano del Parco (2007). Ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui il premio alla carriera Hall of Fame of Interior Design a New York nel 2005; i premi di Elle Decoration International Design Award per *Table System* (2006) e *Glass Bathtub* (2009) di Boffi, il Good Design Award del Chicago Atheneum Museum per la sedia *Hi*

Tech (2007) di Living Divani e il New Designer of the Year al World Superyacht Award per la barca a vela *Ghost* nel 2006. La barca *Tribù* ha vinto il premio Showboats International di Montecarlo nel 2008.

Vico Magistretti

(Milano 1921-2006) 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 QT8. 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*. In occasione del Salone del Mobile di Milano del 1997 gli è stata dedicata una grande mostra monografica. Nel 2003 è nominato membro del comitato scientifico della Fondazione Politecnico di Milano. Sue opere di design sono ospitate dalla collezione permanente del MoMA di New York ed esposte in numerosi musei in America e in Europa.

still at university, at the end of the 1930s. They made their debut on the architectural scene with an apartment building at Fino Mornasco, constructed in 1939 and called the Casa dei Nidi; its design won the praise of Pagano in the pages of *Casabella*. In the meantime the two young architects joined the Gruppo Primordiale Futurista Sant'Elia and in 1941 signed its manifesto. In 1946 they resumed their activity, working on residential, hospital and industrial buildings, town-planning and industrial design. The following year they studied the application of prefabricated construction systems to low-cost housing, using them for several buildings at the QT8 in Milan. Among the most significant projects of the period were the worker's village of the Cartiera Vita & Mayer at Cairate (Milan) and numerous complexes for the INA-Casa in Lombardy: at Fagnano Olona, Gemonio and Orago in 1951, at Magenta in 1953 and at Monza in 1955. Over the following years they would devote themselves chiefly to public housing. Between 1949 and 1959 they built the hospital in Ivrea together with Ignazio Gardella. Their activity in the field of industrial design stands out for their marked aptitude for innovation. For Busnelli they designed the *Maxia* armchair and *Talia* sitting-room suite, which was shown at the Triennale; but above the *Relax* sofa bed. No less significant was their invention of the modular kitchen with *S.A.F.F.A.*, designed for the company of the same name in Magenta and awarded one of the first ever Compasso d'oro in 1954. After the death of his friend and colleague, Mario Terzaghi went into partnership with Rodolfo Vettorello (Castelbaldo, 1937) and focused on new themes, chiefly in the

architectural field. His most significant and complex project in this period was the Milanese logistic hub of the CAMM (Consorzio Autostazione Merci Milano).

Angelo Mangiarotti (Milan 1921) 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 with 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 utilities (Majano del Friuli, 1978, Milano Certosa and Milano Rogoredo railway stations, 1983–91). In the field of design he has created furniture (Multi-use sectional furniture, 1955, 1964, 1977: the equipped fitted wall Cub 8, 1967; *Eros* tables, 1971, *Incas* table, 1978, *Asolo* table, 1981), drinking-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 carried out with a rigorous respect of for 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 at 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, where, in 1997, he was appointed temporary lecturer in the graduate course of industrial design. He has illustrated the theoretical bases of his work in the volume *In nome dell'architettura* ("In the name of architecture"), 1987, and has held seminars and lectures at numerous European and American universities. Among the numerous awards he has received: the ADI Compasso d'oro for lifetime achievement (1994) and two honorary degrees, in engineering from the faculty of architecture of the Technischen Universität in Munich (1998) and in industrial design from the faculty of architecture of Milan Polytechnic (2002).

Enzo Mari (Novara 1932) After studying at the Brera Academy from 1952 to 1956 he embarked on a research project that ranged from studies of visual perception (he was one of the exponents of Arte Programmata e Cinetica) to graphics and architecture. In parallel he devoted himself to the emerging field of industrial design, presenting his first project to Danese in 1957. His vast body of work as a designer (he has created over 1,500 objects) has been accompanied by continual theoretical and conceptual contributions. An activity of research and design for which he has received various awards, including four Compasso d'oro: in 1967 for his individual research projects, in 1979 for the *Delfina* chair (Driade), in

1987 for the *Tonietta* chair (Zanotta) and in 2001 for the *Legato* table (Driade). Over the years he has held courses at many schools and universities in Europe. He has participated in the Venice Biennale and staged a number of exhibitions, including: *Il lavoro al centro*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, in 1999, which later moved to the Milan Triennale (2000), and the exhibition *Enzo Mari, L'Arte del Design*, Galleria Civica d'Arte Moderna and Contemporanea, Turin (2008). He is a member of the Centro Studi e Archivio della Comunicazione in Parma, whose archives contain around nine thousand of his original drawings. Examples of his works and his objects of design are now in important museum collections like those of the MoMA in New York and the Musée du Louvre in Paris.

Peter Marino (New York 1950) Graduating in architecture from Cornell University, he began his career in the Skidmore Owings & Merrill studio, going on to work for George Nelson and for Ieoh Ming Pei/Cossutta & Ponte. In 1978 he founded the Peter Marino Architect studio, with an office in New York and later in Philadelphia and Southampton (NY). Among the numerous works created over the years by the studio, whose clients include several big names in international fashion design, are buildings for commercial, cultural, residential and retail purposes. Although sometimes very different in their formal results, the designs are characterized by a common research into the theme of luxury and the quality of light and materials. Peter Marino has received many awards for his work, including two prizes from the American Institute of Architects (AIA) in 2008 for his

designs of the showrooms of Ermenegildo Zegna in New York and Louis Vuitton in Hong Kong.

Sergio Mazza (Milan 1931) **Giuliana Gramigna** (Milan 1929) Giuliana Gramigna and Sergio Mazza 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 (1960–69), 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 director of the magazine *Ottagono* since 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 (Milan 1931) After working for a long time 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 *Casabella* magazine, at that time 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 editorship of *Domus*, a position he retained until 1985, and then occupied again in 2010. Together with Andrea Branzi and Ettore Sottsass jrJr., Mendini is considered one of the most important theorists and advocates of the

renewal of Italian design during the 1980s, which goes by the name of Nuovo Design or Neomodernism. The creator, during in the mid-1980s, of the new image of the Alessi company, he resumed his activity as an architect towards the end of that decade, designing paintings and sculptures as well. In 1989 he and his brother Francesco set up the Atelier Mendini in Milan, a studio whose work is divided between industrial design, architecture and exhibition and interior design. He has collaborated with companies like Philips, Cartier, Swatch, Hermès, Venini, Bisazza and above all Alessi, for which he designed, among other things, *Anna G* in 1994 and the *Tea & Coffee Towers* in 2003. He has also designed the Groninger Museum in the Netherlands (1988–94), a housing district at Lugano in Switzerland (1998), several underground stations (2000–03), the restoration of the Villa Comunale in Naples (1999), a commercial building at Lörrach in Germany (2004) and other buildings in Europe, the USA and the Far East. His activity has been concentrated in this part of the world in the last few years, and the seat of the Milan Triennale in Incheon (Korea), designed with Seok Chul Kim-Archiban and opened in 2009, is its most significant testimony.

Davide Mercatali (Milano 1948) 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 (cf.), the *i Balocchi* series of faucets and

Augusto Magnaghi-Delfino
(Milano 1914 - 1963)

Mario Terzaghi

(Firenze 1915 - Milano 1998)

Costituiscono il loro sodalizio fin dai tempi dell'università, alla fine degli anni trenta.

Il loro esordio nel panorama architettonico è rappresentato da un edificio per abitazioni a Fino Mornasco, realizzato nel 1939 e chiamato Casa dei Nidi; con tale progetto ottengono l'elogio di Pagano sulle pagine di “Casabella”. Nel frattempo i due giovani professionisti partecipano al Gruppo Primordiale Futurista Sant'Elia e nel 1941 ne firmano il manifesto.

Dal 1946 riprendono l'attività occupandosi di edilizia residenziale, ospedaliera, industriale, di urbanistica e design. Nell'anno successivo studiano l'applicazione di sistemi costruttivi prefabbricati all'edilizia popolare, applicandoli ad alcuni fabbricati del QT8 a Milano. Tra i progetti più significativi del periodo si segnalano il villaggio per operai della Cartiera Vita & Mayer a Cairate (Milano) e numerosi complessi per l'INA-Casa in Lombardia: a Fagnano Olona, a Gemonio e a Orago nel 1951, a Magenta nel 1953 e a Monza nel 1955.

Negli anni successivi si occuperanno prevalentemente di edilizia pubblica. Tra il 1949 e il 1959 insieme a Ignazio Gardella realizzano l'ospedale di Ivrea. L'attività nell'ambito del disegno industriale si distingue per la spiccata attitudine all'innovazione. Per Busnelli disegnano la poltrona *Maxia* e il salotto *Talia*, esposto alla Triennale e il divano-letto *Relax*. Non meno significativa l'invenzione della cucina componibile con *S.A.F.F.A.*, realizzata per l'omonima ditta di Magenta e premiata nel 1954 dalla prima

edizione del Compasso d'oro.

Dopo la morte dell'amico e collega, Mario Terzaghi avvia una nuova collaborazione professionale con Rodolfo Vettorello (Castelbaldo 1937), e si concentra su nuove tematiche, prevalentemente in ambito architettonico. Progetto più significativo e complesso di questa fase è il polo logistico milanese del CAMM (Consorzio Autostazione Merci Milano).

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, dove, nel 1997, diviene professore a contratto del corso di laurea in Disegno Industriale.

Ha delineato i fondamenti teorici della sua opera nel volume *In nome dell'architettura* (1987), e tenuto seminari e lezioni in numerose università europee e americane. Tra i numerosi riconoscimenti: il Compasso d'oro ADI alla carriera (1994) e due lauree *honoris causa*, in ingegneria alla facoltà di Architettura - Technischen Universität di Monaco (1998), e in disegno industriale alla facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (2002).

Enzo Mari
(Novara 1932)

Dopo la formazione all'Accademia di Brera dal 1952 al 1956 inizia un progetto di ricerca che spazia dagli studi sulla percezione visiva (è tra gli esponenti dell'Arte Programmata e Cinetica), alla grafica, all'architettura. In parallelo si dedica all'attività nascente del disegno industriale, presentando il suo primo progetto a Danese nel 1957.

Il suo vasto lavoro di designer (è autore di oltre millecinquecento oggetti) è contrassegnato da un continuo apporto teorico e concettuale. Un'attività di ricerca e progettazione per cui gli sono stati conferiti vari premi, tra i quali

quattro Compasso d'oro: nel 1967 per le ricerche individuali di design, nel 1979 per la sedia *Delfina* (Driade), nel 1987 per la sedia *Tonietta* (Zanotta), nel 2001 per il tavolo *Legato* (Driade).

Nel corso degli anni ha svolto corsi di insegnamento presso diverse scuole e università europee. Ha partecipato alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia e realizzato diverse mostre, tra le quali: “Il lavoro al centro”, Centre d'Art Santa Mònica, Barcellona, nel 1999, poi spostata alla Triennale di Milano (2000) e l'esposizione “Enzo Mari, L'Arte del Design”, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino (2008). È membro del Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma, nel cui archivio sono raccolti circa novemila suoi disegni originali. Esemplici delle sue opere e dei suoi oggetti di design fanno parte di importanti collezioni in musei come il MoMA di New York e il Musée du Louvre di Parigi.

Peter Marino
(New York 1950)

Laureato in architettura presso la Cornell University, inizia la sua carriera nello studio Skidmore Owings & Merrill, lavorando in seguito per George Nelson e per Ieoh Ming Pei/Cossutta & Ponte. Nel 1978 fonda lo studio Peter Marino Architect, con sede a New York e successive sedi a Filadelfia e Southampton (NY).

I numerosi lavori realizzati negli anni dallo studio, che annovera tra le sue committenze diverse firme del fashion design internazionale, spaziano dalla progettazione di edifici commerciali, culturali, residenziali e del *retail*. Pur se talvolta molto lontani negli esiti formali, i progetti sono caratterizzati da una comune ricerca sul tema del lusso e sulle

qualità della luce e dei materiali. Per il suo lavoro Peter Marino ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra i quali nel 2008 due premi dell'American Institute of Architects (AIA) per i progetti degli spazi espositivi di Ermenegildo Zegna a New York e di Louis Vuitton a Hong Kong.

Sergio Mazza
(Milano 1931)

Giuliana Gramigna
(Milano 1929)

Attivi a Milano con studio associato dal 1961, Giuliana Gramigna e Sergio Mazza 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).

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 e riprenderla nel 2010. 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.

Nel 1989 fonda a Milano insieme al fratello Francesco l'Atelier Mendini, il cui lavoro di progettazione si divide tra il design, l'architettura, gli allestimenti e gli interni. Collabora con aziende come Philips, Cartier, Swatch, Hermès, Venini, Bisazza, ma soprattutto Alessi, per cui disegna, tra gli altri, *Anna G* nel 1994 e le *Tea & Coffee Towers* nel 2003. Realizza il Groningen Museum in Olanda (1988-1994), un quartiere a Lugano in Svizzera (1998), alcune stazioni di metropolitana (2000-2003) e il restauro della Villa Comunale a Napoli (1999), un palazzo Commerciale a Lörrach, in Germania (2004), e altri edifici in Europa, negli USA e nell'Estremo Oriente. Su quest'ultima parte del mondo si concentra in particolare l'attività degli ultimi anni, di cui la sede della Triennale di Milano a Incheon (Corea), progettata con Seok Chul Kim-Archiban e inaugurata nel 2009, è la testimonianza più significativa.

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

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 exhibition of the works of young European designers; *Ligh* (Milan 1983, with Bepi Maggiori): *Dea* (1985–87), 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

This professional studio was founded in 1948 by Gianemilio Monti (Milan 1920–2002), Pietro Monti (Corenno Plinio, Como, 1922 – Milan 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 were members of the Building Committee of the Milan municipality; and Pietro was the chairman of the Association of architects of Lombardy from 1970 to 1972. They worked in the fields of building,

town town-planning, and industrial design and exhibition design of exhibition areas. Among their most significant architectural works, all of them in Milan: a block of flats in Viale Papiniano (1954), a nursery school in Via Arena (1959) and an office building in Via Carducci - Via Olona for Fiat. Outstanding creations in the field of industrial design include the *Genova* floor lamp for Fontana Arte (1967) and the *KD 33/E* lamp for Kartell (1959), made of methacrylate: perhaps the first ever use of this material in the sector of design. Despite the death of Pietro in 1990 and Gianemilio in 2002, the studio continues its activity today with Anna Bertarini Monti, assisted by her daughter Giovanna Monti and Vito Lombardi.

Marcello Nizzoli

(Boretto, Reggio Emilia, 1887 – Camogli, Genoa, 1969) After attending the Scuole di Belle Arti 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 1930s 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* (1946–48), *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 (1952–53), the building for the Olivetti offices in via Clerici in Milan (1954) and the ENI office building at San Donato Milanese (1956–58). He was awarded an *honoris causa* degree in architecture from the Milan Polytechnics in 1966.

Andries Van Onck

(Amsterdam 1928)

Hiroko Takeda

(Japan 1945)

Andries Van Onck 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, 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

(Milan 1947)

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 (cf.). 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 & Bagni*.

Dominique Perrault

(Clermont-Ferrand 1953)

In 1978 he graduated in architecture from the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. Later, still in Paris, he specialized in town-planning at the Ecole Supérieure des Ponts et Chaussées (1979) and in history at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1980). His professional figure emerged over the course of the 1980s, when he began to take part in numerous national and international competitions, winning many of them. His first studio, founded in Paris in 1981, would be followed by others in Berlin (1992), Luxembourg (1999) and Barcelona and Baltimore (both in 2001). Among the most important of the buildings he has realized, all of them following a victory in their respective competitions: the Bibliothèque Nationale de France (1989–95), the Olympic velodrome and swimming pool in Berlin (1992–99) and the new Mariinsky Theatre in St. Petersburg (2003–10). In Italy he has recently completed construction of the NH Hotel Fieramilano at Rho-Pero (Milan). He has taught at numerous

universities, including the ETSAB in Barcelona (1999), the Institut Victor Horta in Brussels (2000) and the ETH in Zurich (2001–03). From 1998 to 2001 he was president of the Institut Français d'Architecture. A member of the Académie d'Architecture and a Chevalier de la Légion d'Honneur, he was awarded the Grand Prix National de l'Architecture Française in 1993 and the Mies van der Rohe Pavilion Award in 1997. In 1996 the Centre Georges Pompidou in Paris celebrated his work with the major monographic exhibition *DPA Dominique Perrault Architecture*. He is the curator of the French Pavilion at the 2010 Venice Biennale of Architecture.

Marcello Piacentini

(Rome 1881–1960)

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 1930s and 1940s, 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, 1936); 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

(Milan 1897–1979)

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, 1923–25). 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, 1938–39; 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

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.

Monti GPA

Studio professionale fondato nel 1948 da Gianemilio Monti (Milano 1920-2002), 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. Tra le opere architettoniche più significative, tutte a Milano: un condominio in viale Papiniano (1954), una scuola materna in via Arena (1959), un palazzo per uffici in via Carducci-via Olona per la FIAT. Nell'ambito del disegno industriale si segnalano: la lampada da terra *Genova* per Fontana Arte (1967) e la lampada *KD 33/E* per Kartell (1959) realizzata in metacrilato: forse l'esordio assoluto di questo materiale nel settore del design. Nonostante la scomparsa di Pietro nel 1990 e poi di Gianemilio 2002, l'attività dello studio prosegue tutt'oggi con Anna Bertarini Monti, che si avvale della collaborazione della figlia Giovanna Monti e di Vito Lombardi.

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 I 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*.

Andries Van Onck

(Amsterdam 1928)

Hiroko Takeda

(Giappone 1945)

Andries Van Onck 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, 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.

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, copiatura 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".

Dominique Perrault

(Clermont-Ferrand 1953)

Nel 1978 si laurea in architettura all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi. In seguito, sempre a Parigi, si specializza in urbanistica all'École supérieure des Ponts et Chaussées (1979) e in storia all'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1980).

La sua figura professionale emerge nel corso degli anni ottanta, quando inizia a dedicarsi attivamente alla partecipazione a numerosi concorsi nazionali e internazionali, vincendone diversi. Al primo studio di progettazione fondato nel 1981 a Parigi, seguiranno quelli di Berlino, nel 1992, del Lussemburgo, nel 1999, di Barcellona e di Baltimora, entrambi nel 2001.

Tra i principali edifici realizzati, tutti in seguito alla vittoria dei rispettivi concorsi: la Bibliothèque

nationale de France (1989-1995), il velodromo e la piscina olimpici di Berlino (1992-1999), il nuovo teatro Mariinskij di San Pietroburgo (2003-2010). In Italia ha recentemente terminato la costruzione del NH Hotel Fieramilano a Rho-Pero (Milano). Ha svolto attività di docenza universitaria in numerosi atenei internazionali, tra cui l'ETSAB di Barcellona (1999), l'Institut Victor Horta di Bruxelles (2000) e l'ETH di Zurigo (2001-2003). Dal 1998 al 2001 è presidente dell'Istitut Français d'Architecture. Membro dell'Académie d'Architecture e Chevalier de la Légion d'Honneur, è stato premiato con il Grand Prix National de l'Architecture Française nel 1993, e con il Mies van der Rohe Pavilion Award nel 1997. Nel 1996 il Centre Georges Pompidou di Parigi ha celebrato la sua opera con la grande mostra monografica "DPA Dominique Perrault Architecture". È curatore del Padiglione della Francia alla Biennale Internazionale d'Architettura di Venezia del 2010.

Marcello Piacentini

(Roma 1881-1960)

Architetto e urbanista, coglie 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), suscita 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 abbandona 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 è Commissario generale per l'architettura per la progettazione dell'E42 a Roma, nel 1941, nel quadro del piano di risistemazione che prevedeva la creazione di via della Conciliazione a Roma, dà inizio alla demolizione dell'antico quartiere noto come "spina dei borghi", di fronte a 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

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 recognition, 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

(Stuttgart 1935)
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).

Paolo Portoghesi

(Rome 1931)
His academic career began in 1962 with the post of professor of Italian literature at the faculty of architecture of “La Sapienza” University in Rome, where he had graduated in 1957. From 1967 to 1977 he taught at the faculty of architecture of Milan Polytechnic, of which he was dean from 1968 to 1976. From 1995 to 2007 he was professor of architectural design at the “Valle Giulia” faculty of architecture of “La Sapienza”, where he currently teaches the course of geo-architecture. In 1979 he was appointed director of the architecture sector of the Venice Biennale. From 1983 to 1993 he was president of the Venice Biennale. He has designed many buildings over the course of his career: the best-known is the Rome Mosque, with its annexed Islamic Cultural Centre. In 2000 he won the international competition for the Strasbourg Mosque and, at the same time, designed the church of the Madonna della Pace in Terni, inaugurated in December 2003. The author of numerous publications, he has edited the *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* (1968) and the architectural magazines *Controspazio* (1969–83), *Eupalino* (1985–90), *Materia* (since 1990) and *Abitare la Terra* (since 2001). Several publications and various

exhibitions in Europe, America and Australia have been devoted to his work as an architect and theorist. Among the many marks of recognition he has received: an honorary degree in technical sciences from the Ecole Polytechnique Fédérale in Lausanne (Switzerland) in 1984, the Légion d'Honneur (France) in 1985, an honorary doctorate from the University of Geneva (Switzerland) in 2004 and an honorary degree from the University of La Plata (Argentina) in 2008.

Christoph Radl

(Sankt Gallen, Switzerland, 1954)
After working in Innsbruck, Christoph Radl moved to Milan in 1977. After completing the programme at the Scuola Politecnica di Design in Milan, he found work with Heinz Weibel. His first mentor was Ettore Sottsass, with whom he worked as director of the graphics department starting in 1981. After cofounding and working as creative director of the Agenzia Italiana di Comunicazione, in 1993 he founded R.A.D.L.&., providing consulting services in art direction and graphics for companies in publishing, fashion and design. He began working with Olivari on communication and image in the second half of the 1990s, providing services ranging from the creation of a new logo and coordinated image graphics to the design of exhibition spaces.

Richard Sapper

(Munich 1932)
Graduating in economic sciences in Munich, he has also studied graphic design, philosophy and engineering. In 1956 he began to work for the design department of Mercedes-Benz in Munich. The following year he moved to Milan, where he embarked on a series of professional collaborations: first with Alberto Rosselli in Gio Ponti's studio; from

1959 in the studio of Marco Zanuso, with whom he would collaborate until 1977; in 1972 with Gae Aulenti. From 1970 to 1976 he worked as a consultant for FIAT on several prototypes of cars and for Pirelli. In 1981 he became a consultant on product design for IBM and designed several laptops, including the *ThinkPad 770*. Over his long career as an industrial designer he has created numerous pieces that have become famous: among them the *Tizio* lamp for Artemide (1972), the *Melodic* kettle for Alessi (1983) and the *Tosca* chair for Magis (2007). He has won the Compasso d'oro ten times: the first time in 1960 for the *Static* clock (Lorenz); the most recent in 2007 for the *Coban* coffee machine with grinder (Alessi). He is a professor at the Hochschule für Angewandte Kunst in Vienna and teaches at the Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart.

Giotto Stoppino

(Vigevano 1926)
After studying at the faculties of architecture of Milan and of Venice, Stoppino worked with the Architetti Associati studio with Vittorio Gregotti and Ludovico 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 introductory 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.

Patricia Urquiola

(Oviedo 1961)
She studied at the faculty of architecture of Madrid Polytechnic and then Milan Polytechnic, where she graduated in 1989 under the supervision of Achille Castiglioni. From 1990 to 1992 she was an assistant in the courses held by Achille Castiglioni and Eugenio Bettinelli, both at Milan Polytechnic and at the ENSCI in Paris. From 1990 to 1996 she ran the product development department at De Padova, collaborating with Vico Magistretti, with whom she designed several products. In 1993 she opened a studio of architecture in association with other partners, working on architecture and interior design; she directed the studio until 1996, when she left to coordinate the design group of the Piero Lissoni studio. In 2001 she opened her own studio, where she devotes herself to industrial design, architecture and communication. As a designer she has collaborated with numerous companies, including Agape, Alessi, B&B, De Padova, Driade, Flos, Foscari, Kartell, Molteni and Moroso. As an architect she works on residential, retail and hospitality projects, trade-fair stands, art exhibitions, museums and designs for public spaces. She has won various prizes and staged several solo exhibitions. Some of her products are on display at important museums, including the MoMA in New York.

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).

Ferdinand A. Porsche

(Stoccarda 1935)

Nipote del creatore del celebre “maggiolino” Volkswagen, studia

alla Waldorfschule di Stoccarda e alla Hochschule für Gestaltung di Ulm, iniziando l'attività di designer a ventidue 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).

Paolo Portoghesi

(Roma 1931)

La sua carriera accademica comincia nel 1962 con l'incarico di professore di letteratura italiana presso la facoltà di architettura dell'Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, dove si era laureato nel 1957. Dal 1967 al 1977 insegna nella facoltà di architettura del Politecnico di Milano, di cui è preside dal 1968 al 1976. Dal 1995 al 2007 è stato professore di progettazione presso la facoltà di architettura “Valle Giulia” della “Sapienza”, dove è in seguito titolare del corso di geoarchitettura. Nel 1979 viene eletto direttore del settore Architettura della Biennale di Venezia. Dal 1983 al 1993 è stato presidente della Biennale di Venezia.

Molte le opere realizzate nel corso della carriera: la più nota è la

moschea di Roma, con l'annesso Centro Islamico Culturale. Nel 2000 ha vinto il concorso internazionale per la moschea di Strasburgo e, nello stesso tempo, ha realizzato la chiesa della Madonna della Pace a Terni, inaugurata nel dicembre 2003.

Autore di numerose pubblicazioni, ha diretto il *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* (1968) e le riviste di architettura “Controspazio” (1969-1983), “Eupalino” (1985-1990), “Materia” (dal 1990) e “Abitare la Terra” (dal 2001).

Alla sua opera di architetto e di teorico sono state dedicate diverse pubblicazioni e varie mostre in Europa, America e Australia. Tra i molti riconoscimenti: la laurea *honoris causa* di “docteur en Sciences Techniques” da parte dell'Ecole Polytechnique Fédérale di Losanna nel 1984, la Légion d'Honneur nel 1985, il Diplôme de Docteur *honoris causa* dell'Université de Genève nel 2004 e la laurea *honoris causa* dell'università di La Plata in Argentina nel 2008.

Christoph Radl

(San Gallo, Svizzera, 1954)

Dopo varie esperienze professionali a Innsbruck, immigra nel 1977 a Milano. Terminata la Scuola Politecnica di Design di Milano, inizia a lavorare con Heinz Weibel. Suo primo maestro è Ettore Sottsass, con il quale lavora come responsabile del reparto grafico dal 1981. Dopo essere stato socio fondatore e direttore creativo della “Agenzia Italiana di Comunicazione”, nel 1993 fonda la R.A.D.L.&. che offre consulenze di art direction e grafica nei settori dell'editoria, della moda e del design. La collaborazione con Olivari inizia nella seconda metà degli anni novanta e coinvolge

diversi aspetti della comunicazione: dal disegno del nuovo logo alla grafica dell'immagine coordinata fino al progetto di spazi espositivi.

Richard Sapper

(Monaco di Baviera 1932)

Laureato in scienze economiche a Monaco, compie anche studi di grafica, filosofia e ingegneria. Nel 1956 inizia a lavorare per il Centro Stile della Mercedes-Benz a Monaco. L'anno successivo si trasferisce a Milano, dove inizia una serie di collaborazioni professionali: prima nello studio di Gio Ponti con Alberto Rosselli; dal 1959 nello studio di Marco Zanuso, con cui collaborerà fino al 1977; nel 1972 con Gae Aulenti. Dal 1970 al 1976 è consulente per la FIAT per alcuni prototipi di automobili e per la Pirelli.

Nel 1981 diventa consulente di product design per IBM e disegna diversi computer portatili, tra cui il *ThinkPad 770*.

Nella sua lunga carriera di industrial designer disegna numerosi pezzi destinati e diventare celebri: tra i molti la lampada *Tizio* per Artemide (1972), il bollitore *Teakettle* per Alessi (1983), la sedia *Tosca* per Magis (2007).

Vince dieci volte il Compasso d'oro: il primo nel 1960 per l'orologio *Static* (Lorenz); l'ultimo nel 2007 per la macchina da caffè con macinacaffè *Coban* (Alessi). Professore alla Hochschule für angewandte Kunst di Vienna; insegna all'Akademie der Bildenden Künste di Stoccarda.

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 Ludovico

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.

Patricia Urquiola

(Oviedo 1961)

Frequenta la facoltà di architettura al Politecnico di Madrid e poi il Politecnico di Milano, dove si laurea nel 1989 con relatore Achille Castiglioni. Dal 1990 al 1992 è assistente nei corsi tenuti da Achille Castiglioni ed Eugenio Bettinelli, sia al Politecnico di Milano, sia all'ENSCI di Parigi. Dal 1990 al 1996 segue l'ufficio sviluppo prodotti per De Padova, collaborando con Vico Magistretti con il quale firma alcuni prodotti. Nel 1993 apre uno studio di architettura associato, occupandosi di architettura e interni; dirige lo studio fino al 1996, quando passa al coordinare il gruppo design dello studio Piero Lissoni. Nel 2001 apre un suo studio di progettazione dove si occupa di design, architettura e comunicazione.

Come designer collabora con numerose aziende, tra cui Agape,

Alessi, B&B, De Padova, Driade, Flos, Foscari, Kartell, Molteni, Moroso. In architettura lavora in progetti residenziali, retail, hospitality, stand fieristici, mostre d'arte, musei e progetti per spazi pubblici. Ha vinto vari premi e realizzato diverse mostre personali. Alcuni dei suoi prodotti sono esposti in importanti musei, tra i quali il MoMa di New York.



Lavorazione di pressofusione di ottone nelle officine Olivari a Borgomanero negli anni cinquanta. *Die-casting brass in the Olivari production shops in Borgomanero, 1950s.*



Robot per lucidatura e brillantatura delle maniglie nella fabbrica Olivari a Borgomanero (2010). *Robotized polishing and buffing operations in the Olivari factory in Borgomanero (2010).*

Chronology

1911

Battista Olivari (1877-1928) began manufacturing door handles, 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 fortyfive workers, also took over the Marinzi company, already specialized since 1905 in the casting and working of non ferrous metals.

1915–1918

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

1921

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

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

1926

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

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

Marcello Piacentini designed two door handles (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 designed the *E42* door handle; a limited series of the model was manufactured by Olivari.

1940

Ernesto Olivari (1920–1993) 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

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. Door handles, hinges, and accessories for joinery were manufactured; production methods included die-casting of brass, bronze, nickel silver and lightweight and special alloys. On 13 June 1945, enrolment in the Industrialists' Association of Novara, as a founding member.

1947

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

1948

Ernesto Olivari took over the management of the company.

1949–1950

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

1950

Monza and *Bolzano* door handles by the Studio Olivari.

1954

Anatomica-SNAM door handle by Marcello Nizzoli, *Brivio* door handle by Steno Mainoni and *Triangolare* door handle by the Studio Olivari.

1956–1957

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

1957

Uovo door handle by the Studio Olivari and *Torre Velasca* door handle by BBPR.

1959

As the first in Italy, Olivari began manufacturing door handles 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. Door handles *Tizianella E* and *F* by Sergio Asti.

1960s

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

1963–1965

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

1967

Sergio Mazza designed the door handle *Macco*, produced by Olivari for Artemide. Since 1989 this door handle is manufactured



Giotto Stoppino, maniglia *Alessia* (1982-1989, produzione Olivari). Premio Compasso d'oro, 1991. *Giotto Stoppino, Alessia handle (1982–1989, made by Olivari). Compasso d'Oro prize, 1991.*

Cronologia

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.

1915-1918

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

1921

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

1925

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

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.

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.

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.

1937

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

1940

Ernesto Olivari (1920-1993) 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.

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, alpacca, leghe leggere e speciali. Il 13 giugno 1945, iscrizione all'Associazione Industriali di Novara, come socio fondatore.

1947

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

1948

Ernesto Olivari assume la direzione dell'azienda.

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*.

1950

Maniglie *Monza* e *Bolzano* dello Studio Olivari.

1954

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

1956-1957

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

1957

Maniglie *Uovo* dello Studio Olivari e *Torre Velasca* dei 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.

Anni sessanta

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*.

1963-1965

Progettazione e realizzazione di un nuovo stabilimento, su 10.000 metri quadrati di cui 3000 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.

1967

Sergio Mazza disegna la maniglia *Macco*, prodotta da Olivari per Artemide. Nel 1989 la maniglia entra nel catalogo Olivari come modello *Edison*. Vico Magistretti disegna la maniglia *Veio*, prodotta da Olivari per Artemide.

by Olivari as the *Edison* model. Vico Magistretti designed the *Veio* door handle, produced by Olivari for Artemide.

1967–1968

The collaboration with Luigi Caccia Dominioni begun, with the realization of the door handle *San Babila*, initially designed and produced for the residential quarter Milano San Felice at Segrate (Milan). *Trieste* door handle by Dino Tamburini.

1970–1971

The first experiments of use of plastic materials took place: the *Boma* model, the first door handle in resin to be mass produced in Italy, by the Monti GPA studio was manufactured on a large scale. *Scuola* door handle by Carlo Visani and Giorgio Casati, *Ambra* by Franco Albini and Franca Helg.

1971

The door handle *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

Door handles *Cerva*, *Impronta* and *York* by the Studio Producta: *Emma* by BBPR; *Raccordo* by Augusto Vitale; *Già* doorknob by Documento Studio.

1972–1973

Martina door handle by Franco Stefanoni and *Cusio* by Gino Anselmi.

1974-1976

Raffaella, *Chiara*, *Orta*, *Laura* door handles by Studio Olivari.

1976

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

1978

Enlargement of the production plant for the introduction of the in-house resin moulding unit.

1979-1982

The models *Boma* and *Lario* were nominated for the “Compasso d’oro” prize. *Milano 2* and *Gamma* door handles by Studio Olivari.

1979–1983

Montecarlo and *Saint Roman* door handles 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.

1979–1992

During the early 1980s third generation of the Olivari family, the brothers Giuseppe, Giovanni, Carlo, Antonio and Enrico, gradually entered the management of the company.

1983–1985

Torino series and *Verbano* door handle by Fabrizio Bianchetti; door handles *Anna E* and *F* by Sigeaki Asahara; *Archimede* series by Giorgetto Giugiaro.

1986–1989

Giuliana door handle by Sergio Mazza and Giuliana Gramigna; *Pitagora* by Giorgetto Giugiaro; *Alessia* by Giotto Stoppino.

1989

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

1991

The *Alessia* series, designed by Giotto Stoppino, was awarded the Compasso d’oro prize. *Alexandra* and *Olympia* door handles by Ferdinand A. Porsche.

1992

Series *Polo* by Rodolfo Bonetto / Bonetto Design; *Sibilla* door handle by Vico Magistretti; *Tebe* door handle by Alessandro Mendini; *Tesi* door handle by Angelo Mangiarotti. New production of the door handles by Marcello Piacentini for the Milan Palace of Justice, *Iustitia* and *Libertas*.

1993

Participation in the exhibition *Wo der Mensch das Haus berührt*, at Velbert, Frankfurt, Dresden and Bremen, based on the book published by FSB, *Modern Door Handles* by Siegfried Gronert.

1994

Aurora door handle with Murano glass, by Alessandro Mendini. *Bond* series, by Andrea Branzi. *Delphina* series, by Massimo Iosa Ghini.

1994–1996

Flaminia, *Golia*, *Emilia*, *Novella*, *Futura*, *Gardena* and *Grazia* door handles for the contract.

1996

Beginning of work with Christoph Radl, for whom entirely new advertising graphics are developed. Installation and starting up of innovative system for washing with water and detergent, eliminating chlorinated solvents from the work cycle.

1997

Icaro series, by Paolo Portoghesi. *Orvieto*, *Siena* and *Onda* period door handles, by Nicola Novelletto

and Roberto Volonterio.

Nirvana door handle, by Massimo Iosa Ghini. *Blindo* knob, by Studio Olivari.

1998

Olivari obtains ISO 9001 quality certification for its project process and production cycle. *Laser* door handle, by Richard Sapper. *Infinity* series in crystal, by Max and Giorgio Pajetta. *Aster* door handle, by Studio Olivari.

1999

Club door handle in leather, by Vico Magistretti. *Suomi* door handle with glass insertions, by Yrjö Wiherheimo. *Tecno* door handle, by Giorgetto Giugiaro. *Fly* door handle, by Enrico Marforio.

2000

Participation in the exhibition *4-3: Fifty Years of Italian and German Design*, in Bonn, from 30 June to 12 November, with display design by Alessandro Mendini, in friendly competition-collaboration with FSB. Completion of the total automation of the grinding and polishing units. Celebration of forty-four years of services from Mr. Gianfranco Barbaglia, shop foreman (from 1956 to 2000) and coordinator of the company’s industrial and productive development.

2001

Carmen door handle, by Oscar Tusquets. *Comet* door handle, by Simonetta Ribenti.

2002–2003

Aurelia, *Sector*, *Wind* and *Perla* door handles, by Studio Olivari. Construction of the north extension to the plant.

2003

Stilo series, made entirely from turned rod, by Enzo Mari. *Venere* door handle, with coloured polyester resin, by Alessandro Mendini. *Time* and *Space* door handles, by Alessandro Mendini, the first radically geometric door handles installation and starting up of new galvanic plant, operating on a closed circuit.

2004

Planet and *Madison* door handles, by Luca Casini. *Selene* door handle, by Massimo Iosa Ghini. Installation and starting up of new PVD plant. Beginning of experimentation with a new technological cycle based on the use of trivalent chromium.

2005

Link door handle, by Piero Lissoni. *Logo* door handle, by James Irvine. Presentation of the range of super-finishes with PVD and the new handles with square components at the SAIE 2 in Bologna. Staging of a round table in Turin on “Innovation, Design and Environment” at the Environment Park on 5 May, and subsequent publication of the proceedings, for the presentation of the BioChrome finish. Award of the Premio Eco-eccellenza by the Piedmont Regione, on 19 May, for the innovative technology using environmentally friendly chromium.

2006

Presentation of the new BioChrome finish at the SAIE 2 in Bologna. *Bios* door handle, by Studio Olivari. *Minerva* door handle, by Franco Sargiani. *Tim’Q*, *Space’Q* and *Planet’Q* handles.

Diana door handle, by Studio Olivari.

Total door handle, by Rodolfo Dordoni. Provocative presence at the Salone del Mobile: the doors of a legendary black Fiat 500 feature gold-plated *Lama* door handles.

2007

Beijing door handle, by Steven Holl. *Blade* and *Edge* door handles, by Peter Marino. *Lesmo* door handle, by Studio Olivari. *Sky* door handle, by Claudio Bellini.

2008

Adamant door handle, by Patricia Urquiola. *Ala* door handle, by Massimo Iosa Ghini. *Fin* door handle, by Toyo Ito.

2009

Denver door handle, by Daniel Libeskind. Work begins on the new office building designed by the architects Dario and Gianluca Montagni.

2010

Obtainment of ISO 14001 certification for company environmental management. *Arc* door handle, by Rodolfo Dordoni. *Beta* door handle, by Joe Colombo. *Living* and *Ice Cube* handles, by Dominique Perrault and Gaelle Lauriot Prevost. *Moon* door handle, by Shigeru Ban. Introduction of the innovative low rosette. Publication of the book *Macchina semplice. Dall’architettura al design 100 anni di maniglie Olivari* by Stefano Casciani. Exhibition at the Venice XII Biennale of Architecture, August–September 2010, display design by Fabio Calvi Paolo Brambilla Architetti.

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.

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.

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*.

1971-1972

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

1972-1973

Maniglie *Martina* di Franco Stefanoni e *Cusio* di Gino Anselmi.

1974-1976

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

1976

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

1978

Ampliamento dello stabilimento produttivo per l'introduzione del reparto stampaggio resina interno.

1979-1982

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

1979-1983

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.

1979-1992

Dall'inizio degli anni ottanta entra progressivamente nella gestione dell'azienda la terza generazione Olivari, con i fratelli Giuseppe, Giovanni, Carlo, Antonio ed Enrico.

1983-1985

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

1986-1989

Maniglie *Giuliana* di Sergio Mazza e Giuliana Gramigna; *Pitagora* di Giorgetto Giugiaro; *Alessia* di 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 con l'ampliamento dello stabilimento.

1991

La serie *Alessia*, disegnata da Giotto Stoppino, riceve il premio Compasso d'oro. Maniglie *Alexandra* e *Olympia* di Ferdinand A. Porsche.

1992

Serie *Polo* di Rodolfo Bonetto / Bonetto Design; maniglia *Sibilla* di Vico Magistretti; maniglia *Tebe* di Alessandro Mendini; maniglia *Tesi* di Angelo Mangiarotti. Riedizione delle maniglie di Marcello Piacentini per il Palazzo di Giustizia di Milano, *Iustitia* e *Libertas*.

1993

Partecipazione alla mostra “Wo der Mensch das Haus berührt”, a Velbert, Francoforte, Dresda e Brema, sulla base del libro pubblicato dalla FSB *Modern door handles*, di Siegfried Gronert.

1994

Maniglia *Aurora* con vetro di Murano, di Alessandro Mendini. Serie *Bond*, di Andrea Branzi. Serie *Delphina*, di Massimo Iosa Ghini.

1994-1996

Maniglie per il contract *Flaminia*, *Golia*, *Emilia*, *Novella*, *Futura*, *Gardena*, *Grazia*.

1996

Inizia la collaborazione con Christoph Radl, con il quale verrà impostata tutta la nuova comunicazione grafica. Installazione e avviamento di innovativo impianto di lavaggio con acqua e detersivo e conseguente eliminazione dei solventi clorurati dal ciclo di lavoro.

1997

Serie *Icaro*, di Paolo Portoghesi. Maniglie in stile *Orvieto*, *Siena*, *Onda*, di Nicola Novelletto e Roberto Volonterio. Maniglia *Nirvana*, di Massimo Iosa Ghini. Pomolo *Blindo*, di Studio Olivari.

1998

Ottenimento della Certificazione Iso

9001 sulla qualità del ciclo produttivo e processo progettuale. Maniglia *Laser*, di Richard Sapper. Serie *Infinity* in cristallo, di Max e Giorgio Pajetta. Maniglia *Aster*, di Studio Olivari.

1999

Maniglia *Club* in pelle, di Vico Magistretti. Maniglia *Suomi* con inserti in vetro, di Yrjö Wiherheimo. Maniglia *Tecno*, di Giorgetto Giugiaro. Maniglia *Fly*, di Enrico Marforio.

2000

Partecipazione alla mostra “4-3: Cinquant'anni di Design italiano e tedesco”, a Bonn, dal 30 giugno al 12 novembre, con allestimento di Alessandro Mendini, in simpatica competizione-collaborazione con FSB. Completamento della robotizzazione integrale nei reparti di smerigliatura e pulitura. Festeggiamento dei quarantaquattro anni di collaborazione del signor Gianfranco Barbaglia, storico capo officina (dal 1956 al 2000) e regista dello sviluppo industriale-produttivo dell'azienda.

2001

Maniglia *Carmen*, di Oscar Tusquets. Maniglia *Comet*, di Simonetta Ribenti.

2002-2003

Maniglie *Aurelia*, *Sector*, *Wind*, *Perla*, di Studio Olivari. Realizzazione dell'ampliamento nord dello stabilimento.

2003

Serie *Stilo*, interamente in barra tornita, di Enzo Mari. Maniglia *Venere*, con resina poliestere colorata, di Alessandro Mendini.

Maniglie *Time* e *Space*, di Alessandro Mendini, le prime maniglie radicalmente geometriche. Installazione e avviamento del nuovo impianto di galvanica, a circuito chiuso.

2004

Maniglie *Planet* e *Madison*, di Luca Casini. Maniglia *Selene*, di Massimo Iosa Ghini. Installazione e avviamento del nuovo impianto PVD. Inizio sperimentazione di un nuovo ciclo tecnologico basato sul cromo trivalente.

2005

Maniglia *Link*, di Piero Lissoni. Maniglia *Logo*, di James Irvine. Presentazione della gamma di superfiniture con PVD e delle nuove maniglie con componentistica quadrata al Saie 2 a Bologna. Realizzazione tavola rotonda a Torino su “Innovazione, design e ambiente”, il 5 maggio, presso l'Environment Park, e successiva edizione degli atti, per la presentazione del Biocromo. Conferimento del Premio Eco-eccellenza da parte della Regione Piemonte, il 19 maggio, per l'innovativa tecnologia con cromo ecologico.

2006

Presentazione al Saie 2 a Bologna della nuova finitura Biocromo. Maniglia *Bios*, di Studio Olivari. Maniglia *Minerva*, di Franco Sargiani. Maniglie *Time‘Q’*, *Space‘Q’*, *Planet‘Q’*. Maniglia *Diana*, di Studio Olivari. Maniglia *Total*, di Rodolfo Dordoni. Partecipazione al Salone del Mobile con una provocazione: la mitica Fiat 500 nera con le maniglie *Lama* dorate alle portiere.

2007

Maniglia *Beijing*, di Steven Holl. Maniglie *Blade* e *Edge*, di Peter Marino. Maniglia *Lesmo*, di Studio Olivari. Maniglia *Sky*, di Claudio Bellini.

2008

Maniglia *Adamant*, di Patricia Urquiola. Maniglia *Ala*, di Massimo Iosa Ghini. Maniglia *Fin*, di Toyo Ito.

2009

Maniglia *Denver*, di Daniel Libeskind. Inizio lavori della nuova Palazzina Uffici su progetto degli architetti Dario e Gianluca Montagni.

2010

Ottenimento della Certificazione Iso 14001, per la qualità della gestione ambientale in azienda. Maniglia *Arc*, di Rodolfo Dordoni. Maniglia *Beta*, di Joe Colombo. Maniglie *Living* e *Ice Cube*, di Dominique Perrault e Gaelle Lauriot Prevost. Maniglia *Moon*, di Shigeru Ban. Introduzione dell'innovativa rosetta bassa. Realizzazione del libro *Macchina semplice. Dall'architettura al design 100 anni di maniglie Olivari*, di Stefano Casciani. Mostra in occasione della XII Biennale Architettura a Venezia, agosto-settembre 2010, allestimento Fabio Calvi Paolo Brambilla Architetti.

Bibliografia / Bibliography

Georges Vigne, *Hector Guimard et l'Art Nouveau*, Hachette/Réunion des Musées Nationaux, Paris 1990.

Y. Oostens-Wittamer, *Vivre l'Hôtel Solvay*, Bruxelles 1985.

Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius (a cura di/edited by), *Bauhaus 1919/1928*, The Museum of Modern Art, New York 1952.

Nikolaus Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, Milano 1983.

Siegfried Gronert, *Türdrucker der Moderne. Eine Designgeschichte*, FSB/Walter König, Brakel/Köln 1991.

I. Insolera, *Roma moderna*, Einaudi, Torino 1971, p. 168.

G. Arditì, C. Serratto, *Gio Ponti. Venti cristalli di architettura*, Il Cardo, Venezia 1994, p. 57.

Marcello Piacentini, *Architettura*, XIV, 1935, numero speciale/special issue (La Città Universitaria di Roma), pp. 2-8, ora/now in G. Arditì, C. Serratto, *Gio Ponti. Venti cristalli di architettura*, Il Cardo, Venezia 1994, p. 57.

B. Huber, J.C. Steinegger, *Jean Prouvé*, Editions d'Architecture Artemis, Zürich 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.

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.

Guido Canella, in *Nuovi disegni per il mobile italiano*, Osservatorio delle Arti Industriali, Milano 1960.

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 cura di/edited by), *Il disegno del prodotto industriale in Italia 1860-1980*, Electa, Milano 1982.

Stefano Casciani, Giacinto Di Pietrantonio (a cura di/edited by), *Design in Italia 1950-1990*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1991.

Agnoldomenico Pica, *Storia della Triennale 1918-1952*, Edizioni del Milione, Milano 1957.

Fonderia-Officina B. Olivari, Catalogo 1952, Borgomanero 1957.

Ugo La Pietra (a cura di/edited by), *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*, Coliseum, Milano 1989.

Lisa Licitra Ponti, *Gio Ponti*, Leonardo, Milano 1990.

Stefano Casciani, Francesca Picchi (a cura di/edited by), *Gio Ponti: una sola moltitudine*, in *Gio Ponti 1928-2008*, numero speciale della rivista/special issue of "Domus", febbraio/February 2008.

Ernesto Olivari, *Quando Gio Ponti progettava le maniglie*, scritto per la rivista/written for magazine "Frames", s.d., ora/now in Stefano Casciani, *L'architettura presa per mano. La maniglia moderna e la produzione Olivari*, Idea Books, Milano 1992, p. 17.

Ignazio Gardella, in Paolo Portoghesi (a cura di/edited by), *Dizionario enciclopedico di architettura ed urbanistica*, Roma 1968, pp. 421-422.

Fulvio Irace, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano 1988.

A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Roma, s.d.

AA.VV., *Ignazio Gardella*, catalogo della mostra al/catalogue of the exhibition at Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1992.

Stefano Casciani, *L'architettura presa per mano. La maniglia moderna e la produzione Olivari*, Idea Books, Milano 1992.

E. Bona, *Angelo Mangiarotti. Il processo del costruire*, Milano, s.d.

Beppe Finessi, *Su Mangiarotti*, Abitare Segesta, Milano 2002.

Reyner Banham, "Neo-Liberty: The Italian Retreat from Modern Architecture", in *The Architectural Review*, aprile/April 1959.

AA.VV., *Nuovi disegni per il mobile italiano*, Osservatorio delle Arti Industriali, Milano 1960.

Pier Carlo Bontempi, *Neo Liberty*, in Stefano Casciani, Giacinto Di Pietrantonio (a cura di/edited by), *Design in Italia 1950-1990*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1991.

Reyner Banham, <i>How the Skyscraper Came to Milan</i> , in “The Listener”, London, settembre/September 1960; ora/now in “Domus” 865, dicembre/December 2003.	Fulvio Irace, Paola Marini (a cura di/edited by), <i>Luigi Caccia Dominioni. Case e cose da abitare. Stile di Caccia</i> , Marsilio, Venezia 2002.	<i>Gianemilio, Piero e Anna Monti</i> , in Alfonso Grassi, Anty Pansera, <i>Atlante del design italiano 1940/1980</i> , Fabbri, Milano 1980, p. 285 e <i>passim</i> .	Renata Sias, <i>Porsche Design</i> , in “Ufficiostile”, dicembre/December 1988.	Stefano Casciani, <i>La fabbrica dell'arte. Il design italiano verso il Terzo Millennio</i> , Editrice Abitare Segesta, Milano 1996.	AA.VV., <i>Innovazione, design e ambiente, Atti della tavola rotonda / Papers of the round table, 5 maggio / May 2005, Environment Park, Torino</i> , ed. Olivari, Borgomanero 2005. Contiene una esauriente descrizione della ricerca e della definizione dei processi produttivi per l'impiego del cromo trivalente (biocromo), <i>n.d.a./The papers contain an exhaustive description of the research and production processes for the use of trivalent chromium</i> , author's note.
AA.VV., <i>BBPR 1930-81</i> , Milano 1981.	Marco Romanelli, <i>Azucena: quarant'anni di storia dell'arredo</i> , in “Domus”, 723, 1991, pp. 68-77.	<i>Design & Design</i> , catalogo della mostra per il premio/catalogue of the exhibition for the prize Compasso d'Oro, Centro Di, Firenze 1979.	Paola Antonelli, <i>Rodolfo Bonetto</i> , in AA.VV., <i>Collezione per un modello di museo del disegno industriale italiano</i> , Torino-Milano 1990, pp. 66-69.	Enzo Mari, Francesco Leonetti, <i>Atlante secondo Lenin. Carte dello scontro di linea, oggi. L'erba voglio</i> , Milano 1976.	Renato Pedio, <i>Enzo Mari designer</i> , Dedalo, Bari 1980.
BBPR, <i>La Torre Velasca</i> , Milano 1982.	AA.VV., <i>Joe Colombo</i> , catalogo della mostra/catalogue of the exhibition, Villeneuve d'Ascq 1984.	AA.VV., <i>Italian Revolution. Design in italian Society in the Eighties</i> , La Jolla Museum of Contemporary Art, 1982.	Vanni Pasca, <i>Vico Magistretti. L'eleganza della ragione</i> , Idea Books, Milano 1991.	Enzo Mari, <i>Dov'è l'artigiano</i> , Electa, Firenze 1981.	
Alessandro Mendini (non firmato/unsigned), “ <i>BBPR</i> ”, in <i>Il design italiano degli anni Cinquanta</i> , Editoriale Domus, Milano 1980.	Ignazio Favata (a cura di/edited by), <i>Joe Colombo designer 1930-1971</i> , Idea Books, Milano 1988.	Andries Van Onck, <i>A proposito di maniglie</i> , dattiloscritto inedito/unpublished, gennaio/January 1982.	AA.VV., <i>Profilo Italia. Design, arte, creatività italiana in mostra a Torino</i> , Berenice, Milano 1990.	G. Nardozzi, <i>Miracolo e Declino. Italia tra concorrenza e protezione</i> , Laterza, Bari 2004, pp. 25-27.	Stefano Casciani (a cura di/edited by), <i>Macchina semplice. Dall'architettura al design, 100 anni di maniglie Olivari</i> , guida alla mostra presso lo Spazio Paradiso, agosto-settembre / August–September 2010, Venezia, in occasione della XII Biennale di Architettura. Olivari-Juliet Design Magazine, Borgomanero-Trieste, 2010.
Lodovico Barbiano di Belgiojoso, <i>Frammenti di una vita</i> , Archinto, Milano 1999.	Mateo Kries, Alexander von Wegesack (a cura di/edited by), <i>Joe Colombo. L'invenzione del futuro</i> , Vitra Design Museum-Skira, Weil am Rhein-Milano 2005.	<i>Italia Diseño 1946/86</i> , Museo Rufino Tamayo, México D.F. 1986.	AA.VV., <i>Creativitalia. The joy of Italian Design</i> , catalogo della mostra/catalogue of the exhibition (Tokyo, 1990), Electa, Milano 1990, pp. 128-129.	James Irvine, <i>Statement per Olivari: Una maniglia come una maniglia</i> , 12 novembre/November 2009.	
Germano Celant, <i>Marcello Nizzoli</i> , Edizioni di Comunità, Milano 1968.	Emilio Ambasz (a cura di/edited by), <i>Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design</i> , The Museum of Modern Art, New York-Centro Di, Firenze 1972.	<i>Giugiaro: i percorsi del design</i> , catalogo della mostra al/catalogue of the exhibition at Museo dell'Automobile, Torino 1990.	Stefano Casciani (a cura di/edited by), <i>Alessandro Mendini</i> , Giancarlo Politi Editore, Milano 1989.	Steven Holl, <i>Statement for Olivari</i> , dicembre/December 2009.	
AA.VV., Franco Albini. <i>Architettura e design 1930-1970</i> , Centro Di, Firenze 1979.			Guia Sambonet, <i>Alchimia: 1977-1987</i> , Umberto Allemandi & C., Torino 1986.	Toyo Ito, <i>Statement for Olivari</i> , 19 ottobre/October 2009.	
E. Filippini, <i>Perché non le belve?</i> , in “Domus”, 438, 1966.	Paola Navone, Bruno Orlandoni, <i>Architettura “radicale”</i> , Documenti di Casabella, Milano 1974.	AA.VV., <i>Sergio Mazza / Giuliana Gramigna</i> , Opus Libri, Firenze 1984.	Stefano Casciani (a cura di/edited by), <i>Disegni Alchimia 1982-87</i> , Umberto Allemandi & C., Torino 1987.	Bertolt Brecht, <i>Lode del comunismo</i> , 1933.	
Luigi Bearzotti, <i>La maniglia</i> , in “Ottagono”, n. 62, 1981.		Daniele Baroni, <i>Giotto Stoppino</i> , Electa, Milano 1983.	Antonio Olivari, <i>Miniatura</i> , in AA.VV., <i>Atelier Mendini: un'utopia visiva</i> , Fabbri Editori, Milano 1994.		
An., <i>Lezione sulla natura e profezia sulla forma degli apparecchi radio</i> , in “Domus”, 151, luglio 1940.	<i>Catalogo Olivari. Nuove maniglie 1973</i> , Borgomanero 1973.	AA.VV., <i>350 schede: mobili e oggetti pubblicati da “Modo” dal 1977 al 1983</i> , Fide, Milano 1983.			

Ringraziamenti

Ogni nuovo libro da scrivere è un viaggio, che prima o poi ha necessariamente un termine: a volte, quando si arriva, non si ricorda più se si è viaggiato per arrivare o per il piacere del viaggio. Può allora servire a ricordare meglio, ringraziare qui alcune persone che mi hanno accompagnato nel lungo percorso verso questo *Macchina semplice*. Primi tra tutti, Antonio e Carlo Olivari: con passione e precisione, molto humour e nessuna retorica, hanno saputo raccontare le vicende passate e recenti della loro industria, rappresentando degnamente una nuova generazione di imprenditori che resiste alle lusinghe mediatiche, per dedicarsi con convinzione allo sviluppo di nuove idee, tecnologie e prodotti, nella migliore tradizione del design italiano e internazionale. Grazie anche ad Alberto Alessi, che si è prestato a una discussione aperta e vivace (ben documentata dai ritratti di Mario Ermoli) e a svelare qualche piccolo segreto del suo successo, scaturito da una fedeltà a principi etici ed estetici del progetto industriale che pure hanno ispirato la mia ricerca di molti anni e questo studio in particolare. Ricordo poi la fondamentale collaborazione di Guido Musante, che con molto impegno, altrettanta pazienza e non pochi suggerimenti ha dato un importante contributo

alla ricchezza di immagini e di informazioni per questa pubblicazione. All'amico Santi Caleca, sempre sensibile e raffinato interprete dei valori formali dell'oggetto industriale, va il merito di aver saputo rendere attraverso il suo lucido sguardo fotografico l'eccezionale qualità di realizzazione del prodotto Olivari. Tra tutti i progettisti, gli studi e gli archivi che hanno collaborato al reperimento di materiali visivi per il volume, ringrazio in particolare Shigeru Ban, Alberico di Belgiojoso (per la documentazione su BBPR), Andrea Branzi, Luigi Caccia Dominioni, Rodolfo Dordoni, Ignazia Favata (per le informazioni e i materiali sul lavoro di Joe Colombo), Giorgetto Giugiaro, Giulia Guzzini (Archivio Domus), Massimo Iosa Ghini, Alessandro Mendini e Beatrice Felis, Steven Holl, Toyo Ito, Daniel Libeskind, Salvatore Licitra (Gio Ponti Archives), Piero Lissoni, Enzo Mari, Peter Marino, Anna Bertarini Monti (studio Monti GPA), Ferdinand Alexander Porsche, Paolo Portoghesi, Dominique Perrault; le aziende Artemide, De Padova, Cassina (per gli oggetti di design di Vico Magistretti).

Per la realizzazione della mostra “Macchina semplice” allo Spazio Paradiso nei Giardini della Biennale, originata da questo libro e promossa da Olivari in occasione

della XII Biennale di Architettura di Venezia, ringrazio Fabio Calvi e Paolo Brambilla, progettisti dell'allestimento, Federica Roncaldier e Alexander Wohlrab, autori del progetto grafico, Eleonora Garavello e Alessio Curto, condirettori di “Juliet Design Magazine”, Marina Bertoldini e Fabio Marafatto, animatori del Concilio Europeo dell'Arte: ciascuno di loro ha contribuito a fare della mostra una viva testimonianza spaziale e informativa, naturale proseguimento dell'analisi storica e critica sviluppata in questo libro.

Un particolare ringraziamento infine a C.B., M.G. e P.B: persone molto diverse tra loro, ma che ugualmente hanno saputo sostenermi nelle difficoltà e nelle esitazioni che ogni autore sa di dover affrontare, ma che talvolta da solo non sa come superare, nell'avventuroso viaggio della scrittura. S.C.

Acknowledgements

Every new book is a journey, which sooner or later necessarily comes to an end: sometimes when you arrive you no longer remember if you travelled to reach a certain place or for the pleasure of the trip. It might be useful then, as an aid to memory, to thank some of the people who travelled the long road with me to *Macchina semplice*. First of all, Antonio and Carlo Olivari: with passion and precision, a great deal of humour and no rhetoric, they were able to tell the past and recent history of their industry; they admirably represent a new generation of entrepreneurs resisting media flattery, dedicating themselves with conviction to the development of new ideas, technologies and products, in the best Italian and international design tradition. Thanks also to Alberto Alessi, who offered to take part in an open and lively debate (well documented by Mario Ermoli's portraits) and who revealed some minor secrets to his success, which springs from faith in the ethical and aesthetic principles of the industrial project, principles which for many years have inspired my work, and in particular this study. I acknowledge Guido Musante's important collaboration; with great dedication, as much patience and many suggestions, he contributed significantly to the text's images and information. My friend Santi Caleca, a sensitive

and sophisticated interpreter of the formal values of the industrial object, deserves credit for having splendidly photographed, through his lucid professional eye, the exceptional quality of the Olivari products. Many designers, practices and archives collaborated in finding visual material for the publication. I would like to thank, in particular, Shigeru Ban, Alberico di Belgiojoso (for documentation on BBPR), Andrea Branzi, Luigi Caccia Dominioni, Rodolfo Dordoni, Ignazia Favata (for information and material on the work of Joe Colombo), Giorgetto Giugiaro, Giulia Guzzini (Domus archives), Massimo Iosa Ghini, Alessandro Mendini and Beatrice Felis, Steven Holl, Toyo Ito, Daniel Libeskind, Salvatore Licitra (Gio Ponti Archives), Piero Lissoni, Enzo Mari, Peter Marino, Anna Bertarini Monti (Monti GPA studio), Ferdinand Alexander Porsche, Paolo Portoghesi, Dominique Perrault; the companies Artemide, De Padova, Cassina (for Vico Magistretti's product designs).

For the exhibition *Simple Machine* in the Spazio Paradiso of the Biennale Gardens, which sprang from this book and was promoted by Olivari for the XII Venice Architecture Biennale, I would like to thank Fabio Calvi and Paolo Brambilla, who designed the exhibition, Federica Roncaldier and

Alexander Wohlrab, the project graphic designers, Eleonora Garavello and Alessio Curto, co-directors of Juliet Design Magazine, Marina Bertoldini and Fabio Marafatto, animators at the European Art Council: each contributed to make the exhibition a living spatial and information statement, a natural extension of the book's historic and critical analysis.

Finally, special thanks go to C.B., M.G. and P.B, very different people who knew how to support me through the trials and vacillations all authors necessarily face — and which at times on their own they don't know how to overcome — in the adventurous journey into writing. S.C.



Foto/Photo Mario Ermoli

Stefano Casciani

Nato a Roma il 9 aprile 1955, è un critico, artista e designer internazionalmente riconosciuto per i suoi scritti e le sue ricerche sugli intrecci tra la cultura del progetto e le diverse forme di espressione. A ventitré anni si trasferisce a Milano, a ventiquattro è redattore della rivista “Domus”, a venticinque art director per Zanotta. Pubblica il suo primo libro, *Mobili come architetture*, nel 1984.

Da allora progressivamente si afferma come il narratore più lucido, impietoso e insieme appassionato delle vicende del design e dell'architettura italiana e internazionale: realizza anche numerose mostre ed esposizioni (“Next Cities Italy”, alla Biennale di Architettura di Venezia del 2002), suoi oggetti e prodotti fanno parte di collezioni private e pubbliche in Italia e nel mondo. Premio Compasso d'oro 2001 per la serie televisiva RAI *Lezioni di Design*, dal 2007 è vicedirettore di “Domus”. Nel 2009 costituisce a Milano l'Associazione Gio Ponti Expo, per la diffusione e la conoscenza dell'opera del maestro milanese, di cui è presidente.

He was born in Rome on 9 April 1955. He is an internationally renown critic, artist and designer, especially for his writings and research on the connections between design culture and various forms of expression. He moved to Milan at twenty-three years of age; at twenty-four he was editor of the magazine *Domus*; at twenty five he was art director for Zanotta. In 1984 he published his first book, *Furniture as architecture*. Since then he has gradually become known as one of the most lucid, unforgiving and passionate writers on Italian and international design and architecture. He has also curated several exhibitions (*Next Cities Italy*, at the Venice Architecture Biennale 2002), and his objects and products are part of private and public collections in Italy and throughout the world. He was awarded the Premio Compasso d'Oro 2001 for his RAI television series, *Lezioni di Design*. Since 2007 he has been Deputy Director of *Domus*. In Milan in 2009 he established the Associazione Gio Ponti Expo, of which he is President and which is aimed to promote the work of the great Milanese master.

F. Albini / F. Helg
Sergio Asti
BBPR
Shigeru Ban
Claudio Bellini
Fabrizio Bianchetti
Rodolfo Bonetto
Andrea Branzi
Luigi Caccia Dominioni
Luca Casini

Joe Colombo
Rodolfo Dordoni
Leonardo Fiori
Ignazio Gardella
Giorgetto Giugiaro
Steven Holl
Massimo Iosa Ghini
James Irvine
Toyo Ito
Daniel Libeskind

Piero Lissoni
Vico Magistretti
A. Magnaghi / M. Terzaghi
Angelo Mangiarotti
Enrico Marforio
Enzo Mari
Peter Marino
S. Mazza / G. Gramigna
Alessandro Mendini
D. Mercatali / P. Pedrizzetti

Monti GPA
Marcello Nizzoli
N. Novelletto / R. Volonterio
Giorgio & Max Pajetta
Dominique Perrault
Gaëlle Lauriot-Prévost
Marcello Piacentini
Gio Ponti
Ferdinand A. Porsche
Paolo Portoghesi

Ambrogio Rossari
Richard Sapper
Franco Sargiani
Giotto Stoppino
Oscar Tusquets
Patricia Urquiola
A. Van Onck / H. Takeda
Yrjö Wiherheimo

