

n.2

2016

IT

RIVISTA DI  
CULTURA ITALIANA  
CONTEMPORANEA

FR

REVUE DE CULTURE  
ITALIENNE  
CONTEMPORAINE

NL

TIJDSCHRIFT VOOR  
HEDENDAAGSE  
ITALIAANSE CULTUUR

GB

JOURNAL OF  
CONTEMPORARY  
ITALIAN CULTURE

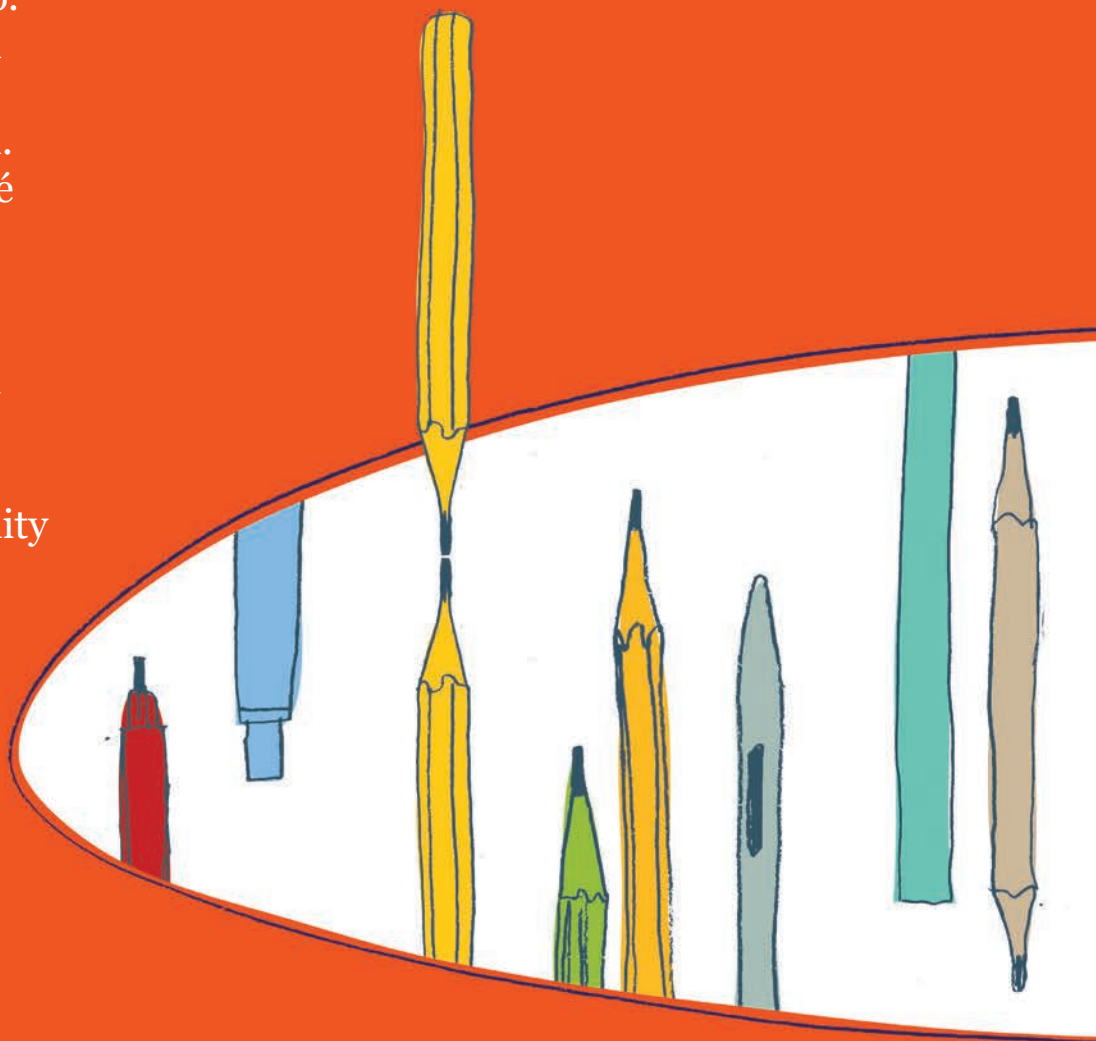
# Cartaditalia

Il design italiano.  
Unità e pluralità

Le design italien.  
Unité et pluralité

Italiaans design.  
Eenheid en  
verscheidenheid

Italian design.  
Unity and plurality



# Cartaditalia

Rivista di cultura italiana contemporanea  
pubblicata dall'Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles

Revue de culture italienne contemporaine  
publiée par l'Istituto Italiano di Cultura de Bruxelles

Tijdschrift over hedendaagse Italiaanse cultuur  
gepubliceerd door het Italiaans Cultureel Instituut Brussel

A Journal of Contemporary Italian Culture  
published by the Italian Cultural Institute of Brussels



## Cartaditalia

IT

Rivista di cultura italiana contemporanea  
pubblicata dall'Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles  
Anno VIII, n° 2 – nuova serie  
Ottobre 2016

Direttore: Paolo Grossi

Comitato scientifico: Guido Davico Bonino, Silvia Fabrizio-Costa, Maurizio Ferraris, Luisa Finocchi, Goffredo Fofi, Jean A. Gili, Elio Grazioli, Nicola Lagioia, Claudio Magris, Vittorio Marchis, Carlo Ossola, Salvatore Silvano Nigro, Martin Rueff, Nicola Sani, Domenico Scarpa, Maurizio Serra, Antonio Tabucchi (†), Gianfranco Vinay.

Coordinamento redazionale:  
Thea Rimini e Francesco Servida.

Redazione e amministrazione:  
Istituto Italiano di Cultura  
Rue de Livourne, 38  
1000 Bruxelles  
Tel. 0032 (0) 2 533 27 20  
iicbruxelles@esteri.it  
www.iicbruxelles.esteri.it

Progetto grafico: Beltza

Stampa: A4 Servizi grafici – Chivasso (Torino).

Caratteri: Georgia, Garamond, Marine, Meta

Questo numero della rivista è stato curato da Beppe Finessi.

Disegno di copertina:  
Guido Scarabottolo.

Traduzione verso il francese:  
Frédéric Sicamois.

Traduzione verso il neerlandese:  
Annette de Koning, Ada Duker e Karin Westerdiep.

Traduzione verso l'inglese:  
Christopher Garwood.

Iconographic research by Maria Elisa Le Donne

Si ringrazia Sonia Fontana e Aldo Faraci per la collaborazione alla revisione redazionale.

ISSN: 2466-6726

Prezzo : 15 €

FR

Revue de culture italienne contemporaine  
publiée par l'Istituto Italiano di Cultura de Bruxelles  
Année VIII, n° 2 – nouvelle série  
Octobre 2016

Directeur : Paolo Grossi

Comité scientifique : Guido Davico Bonino, Silvia Fabrizio-Costa, Maurizio Ferraris, Luisa Finocchi, Goffredo Fofi, Jean A. Gili, Elio Grazioli, Nicola Lagioia, Claudio Magris, Vittorio Marchis, Carlo Ossola, Salvatore Silvano Nigro, Martin Rueff, Nicola Sani, Domenico Scarpa, Maurizio Serra, Antonio Tabucchi (†), Gianfranco Vinay.

Coordination rédactionnelle :  
Thea Rimini et Francesco Servida.

Rédaction et administration :  
Istituto Italiano di Cultura  
Rue de Livourne, 38  
1000 Bruxelles  
Tél. 0032 (0) 2 533 27 20  
iicbruxelles@esteri.it  
www.iicbruxelles.esteri.it

Maquette graphique : Beltza

Impression : A4 Servizi grafici – Chivasso (Turin).

Caractères : Georgia, Garamond, Marine, Meta

Ce numéro de la revue a été réalisé sous la direction scientifique de Beppe Finessi.

Illustration de la couverture :  
Guido Scarabottolo.

Traduction vers le français :  
Frédéric Sicamois.

Traduction vers le néerlandais :  
Annette de Koning, Ada Duker et Karin Westerdiep.

Traduction vers l'anglais :  
Christopher Garwood.

Ricerca iconografica: Maria Elisa Le Donne

Nos remerciements à Sonia Fontana et Aldo Faraci pour leur relecture des textes.

ISSN : 2466-6726

Prix : 15 €

NL

Tijdschrift over hedendaagse Italiaanse cultuur  
gepubliceerd door het Italiaans Cultureel Instituut Brussel  
Jaargang VIII, nr. 2 –  
nieuwe serie – Oktober 2016

Directeur: Paolo Grossi

Wetenschappelijk comité: Guido Davico Bonino, Silvia Fabrizio-Costa, Maurizio Ferraris, Luisa Finocchi, Goffredo Fofi, Jean A. Gili, Elio Grazioli, Nicola Lagioia, Claudio Magris, Vittorio Marchis, Carlo Ossola, Salvatore Silvano Nigro, Martin Rueff, Nicola Sani, Domenico Scarpa, Maurizio Serra, Antonio Tabucchi (†), Gianfranco Vinay

Redactionele coördinatie:  
Thea Rimini en Francesco Servida.

Redactie en administratie:  
Italiaans Cultureel Instituut  
Livornostraat 38  
1000 Brussel  
Tel. 0032 (0) 2 533 27 20  
iicbruxelles@esteri.it  
www.iicbruxelles.esteri.it

Grafische vormgeving: Beltza

Druk: A4 Servizi grafici – Chivasso (Turijn)

Lettertype: Georgia, Garamond, Marine, Meta

Deze uitgave van het tijdschrift is samengesteld door Beppe Finessi.

Omslagontwerp :  
Guido Scarabottolo.

Frans vertaling :  
Frédéric Sicamois.

Nederlandse vertaling :  
Annette de Koning, Ada Duker en Karin Westerdiep.

Engelse vertaling :  
Christopher Garwood.

Recherche iconographique: Maria Elisa Le Donne

Met dank aan Sonia Fontana en Aldo Faraci voor hun redactionele correctiewerk.

ISSN: 2466-6726

Prijs: 15 €

GB

A Journal of Contemporary Italian Culture  
published by the Italian Cultural Institute of Brussels  
Year VIII, No. 2 – new series  
October 2016

Chief Editor: Paolo Grossi

Scientific committee: Guido Davico Bonino, Silvia Fabrizio-Costa, Maurizio Ferraris, Luisa Finocchi, Goffredo Fofi, Jean A. Gili, Elio Grazioli, Nicola Lagioia, Claudio Magris, Vittorio Marchis, Carlo Ossola, Salvatore Silvano Nigro, Martin Rueff, Nicola Sani, Domenico Scarpa, Antonio Tabucchi (†), Maurizio Serra and Gianfranco Vinay.

Editorial: coordination:  
Thea Rimini and Francesco Servida.

Editorial and administrative offices: Italian Cultural Institute  
Rue de Livourne, 38  
1000 Bruxelles  
Tel. 0032 (0) 2 533 27 20  
iicbruxelles@esteri.it  
www.iicbruxelles.esteri.it

Graphic design: Beltza

Printed by A4 Servizi grafici – Chivasso (Turin)

Typeface: Georgia, Garamond, Marine, Meta

This issue of the journal was edited by Beppe Finessi.

Cover design by Guido Scarabottolo.

French translation by Frédéric Sicamois.

Dutch translation by Annette de Koning, Ada Duker and Karin Westerdiep.

English translation by Christopher Garwood.

Iconografisch onderzoek: Maria Elisa Le Donne

We thank Sonia Fontana and Aldo Faraci for their assistance in the final editing stage.

ISSN: 2466-6726

Price: 15 €

# Cartaditalia

IT

Il design italiano.  
Unità e pluralità

FR

Le design italien.  
Unité et pluralité

NL

Italiaans design.  
Eenheid en verscheidenheid

GB

Italian design.  
Unity and plurality

n.2

2016

# Contents

English version: p. 203-244

GB

<b>Editorial</b> .....	9
<b>Introduction</b>	
Beppe Finessi .....	203
<b>Italian design. A still functional model</b>	
Manolo De Giorgi .....	205
<b>The <i>âge d'or</i> of the “masters” of Italian design</b>	
Giampiero Bosoni .....	208
<b>The in-between generation</b>	
Marco Romanelli .....	216
<b>New masters</b>	
Beppe Finessi .....	219
<b>The very short twenty-first century</b>	
Domitilla Dardi .....	223
<b>The system of design in Italy. A complex, concrete and magical context</b>	
Matteo Pirola .....	228
<b>The authors of this issue</b> .....	246

# Sommario

IT

<b>Editoriale</b> .....	6
<b>Introduzione</b>	
Beppe Finessi .....	10
<b>Design italiano. Un modello ancora funzionale</b>	
Manolo De Giorgi .....	16
<b>L'âge d'or dei “maestri” del <i>design</i> italiano</b>	
Giampiero Bosoni .....	32
<b>La generazione di mezzo</b>	
Marco Romanelli .....	76
<b>Nuovi maestri</b>	
Beppe Finessi .....	94
<b>Il secolo brevissimo</b>	
Domitilla Dardi .....	114
<b>Il sistema del <i>design</i> in Italia. Contesto complesso, concreto e magico</b>	
Matteo Pirola .....	138
<b>Gli autori di questo numero</b> .....	246

# Sommaire

FR

<b>Éditorial</b> .....	7
<b>Introduction</b>	
Beppe Finessi .....	10
<b>Design italien. Un modèle encore fonctionnel</b>	
Manolo De Giorgi .....	16
<b>L'âge d'or des « maîtres » du design italien</b>	
Giampiero Bosoni .....	33
<b>La génération du milieu</b>	
Marco Romanelli .....	77
<b>Les nouveaux maîtres</b>	
Beppe Finessi .....	95
<b>Le siècle très bref</b>	
Domitilla Dardi .....	115
<b>Le système du design en Italie. Un contexte complexe, concret et magique</b>	
Matteo Pirola .....	139
<b>Les auteurs de ce numéro</b> .....	247

# Inhoudsopgave

NL

<b>Voorwoord</b> .....	8
<b>Inleiding</b>	
Beppe Finessi .....	10
<b>Italiaans design. Een nog immer functioneel model</b>	
Manolo De Giorgi .....	16
<b>De 'gouden eeuw' van de 'meesters' van het Italiaanse design</b>	
Giampiero Bosoni .....	33
<b>De tussengeneratie</b>	
Marco Romanelli .....	77
<b>Nieuwe meesters</b>	
Beppe Finessi .....	95
<b>De jongste eeuw</b>	
Domitilla Dardi .....	115
<b>Het designsysteem in Italië. Een complexe, concrete en magische context</b>	
Matteo Pirola .....	139
<b>De auteurs van deze uitgave</b> .....	247

# Editoriale

*“CARTADITALIA” offre quanto di meglio produce la cultura italiana delle ultime generazioni.*

Antonio Tabucchi,  
“La Repubblica”, 4 gennaio 2012

IT

Nata a Stoccolma nel 2008, in edizione bilingue, italiano/svedese, “CARTADITALIA” ha ripreso le pubblicazioni nel 2015 a Bruxelles in una nuova veste grafica e in edizione quadrilingue (italiano, francese, neerlandese, inglese).

Il programma della nuova serie di “CARTADITALIA” è quello d’origine: proporre a un pubblico internazionale degli strumenti di orientamento, delle vere e proprie “mappe” (di qui il suo titolo) dei più diversi campi dell’arte e della cultura italiana di oggi. “CARTADITALIA”, insomma, ambisce a raccontare l’Italia dei primi anni del nuovo millennio attraverso ragionate disamine delle sue manifestazioni artistiche e culturali più qualificate. Di qui deriva la formula adottata, di numeri monografici, affidati volta per volta ai migliori specialisti di ciascuna disciplina.

Dopo il cinema documentario, tema del primo numero della nuova serie “belga”, “CARTADITALIA” rivolge la sua esplorazione cartografica verso una delle attività creative che certamente più hanno contribuito alla costruzione simbolica dell’immagine dell’Italia nel mondo, il *design*. Italia e *design*, è stato scritto, sono in qualche modo sinonimi: nessun altro Paese, infatti, ha saputo coniugare, con altrettanta efficacia e originalità, nella progettazione di arredi, di oggetti di uso quotidiano, di mezzi di trasporto etc., sapienza artigianale, creatività artistica, sperimentazione e innovazione industriale.

Dell’attualità e della vitalità del *design* italiano, quest’anno offre esemplare testimonianza la XXI edizione della Triennale dedicata a “*21st Century : Design after Design*”, tra i cui curatori figura Beppe Finessi, coordinatore di questo numero di “CARTADITALIA”.

Docente al Politecnico di Milano, Beppe Finessi ha chiesto a un gruppo di affermati specialisti di ripercorrere la storia e la geografia del *design* italiano attraverso una serie di indagini per fasce generazionali e di mappature di scuole, movimenti, luoghi, istituzioni, case editrici, archivi, saloni, gallerie e premi. Da questa somma di contributi emerge un quadro d’insieme articolato e aggiornato di un affascinante universo creativo, di cui vengono illustrate le matrici culturali e economiche, il percorso evolutivo, tutt’altro che lineare, il ruolo dei grandi “maestri”, le tendenze in atto nel nuovo millennio... insomma, una vera e propria guida per esplorare uno dei territori più emblematici del *Made in Italy*.

Bruxelles, 10 ottobre 2016

**Paolo Grossi**  
Direttore Istituto Italiano di Cultura

# Éditorial

*CARTADITALIA offre le meilleur de ce que produit la culture italienne des dernières générations.*

Antonio Tabucchi,  
*La Repubblica*, 4 janvier 2012

FR

Née à Stockholm en 2008, en édition bilingue, italien/suédois, *CARTADITALIA* a repris sa parution en 2015, cette fois-ci à Bruxelles, avec une nouvelle maquette graphique et en édition quadrilingue (italien, français, néerlandais, anglais).

Le programme de la nouvelle série de *CARTADITALIA* reste inchangé : proposer à un public international des outils d'orientation, de véritables « cartographies » (d'où son titre) des domaines les plus divers de l'art et de la culture italienne d'aujourd'hui. En somme, *CARTADITALIA* a l'ambition de raconter l'Italie des premières années du nouveau millénaire à travers des analyses raisonnées de ses expressions artistiques et culturelles de plus haute qualité. D'où la formule adoptée, de numéros monographiques, confiés d'une fois sur l'autre aux meilleurs spécialistes de chaque discipline.

Après le cinéma documentaire, sujet du premier numéro de la nouvelle série « belge », *CARTADITALIA* dédie son exploration cartographique à l'une des activités créatives qui ont assurément le plus contribué à la construction symbolique de l'image de l'Italie dans le monde : le design. Italie et design, a-t-on pu écrire, sont en quelque sorte synonymes : aucun autre pays, en effet, n'a su conjuguer, avec autant d'efficacité et d'originalité, dans la conception de meubles, d'objets d'usage quotidien, de moyens de transport, etc., savoir artisanal, créativité artistique, expérimentation et innovation industrielle.

De l'actualité et de la vitalité du design italien témoigne cette année la XXI<sup>e</sup> édition de la Triennale de Milan sur le thème « *21st Century : Design after Design* », dont l'un des commissaires est Beppe Finessi, coordinateur de ce numéro de *CARTADITALIA*.

Professeur au *Politecnico di Milano*, Beppe Finessi a demandé à un groupe de spécialistes réputés de retracer l'histoire et la géographie du design italien à travers une série d'approfondissements par couches générationnelles et de cartographies des écoles, mouvements, lieux, institutions, maisons d'édition, archives, salons, galeries et prix. De cette somme de contributions émerge un tableau d'ensemble articulé et actualisé d'un univers créatif passionnant, dont sont illustrées les matrices culturelles et économiques, le parcours d'évolution, bien peu linéaire, le rôle des grands « maîtres », les tendances à l'œuvre dans ce nouveau millénaire... bref, un véritable guide permettant d'explorer l'un des territoires les plus emblématiques du *Made in Italy*.

Bruxelles, 10 octobre 2016

**Paolo Grossi**  
Directeur Institut Italien de Culture



# Voorwoord

*CARTADITALIA geeft ons het beste van wat de Italiaanse cultuur in de laatste generaties heeft voortgebracht.*

Antonio Tabucchi,  
*La Repubblica*, 4 januari 2012

NL

Voor de eerste keer in 2008 in Stockholm in een tweetalige editie (Italiaans/Zweeds) uitgebracht, wordt de publicatie van *CARTADITALIA* in 2015 vanuit Brussel hervat, in een nieuw grafisch jasje en in een viertalige editie (Italiaans, Frans, Nederlands en Engels).

De oorspronkelijke opzet van *CARTADITALIA* is dezelfde gebleven: een internationaal publiek een medium bieden, een soort 'landkaart' (vandaar de titel), om zich te kunnen oriënteren binnen de verschillende disciplines van de hedendaagse Italiaanse kunst en cultuur. Kortom: *CARTADITALIA* streeft ernaar een beeld te schetsen van het Italië in de beginjaren van het nieuwe millennium aan de hand van een weloverwogen analyse van haar meest relevante artistieke en culturele manifestaties. Hier komt de keuze voor monografische nummers uit voort, altijd onder auspiciën van specialisten op elk vakgebied.

Na de Italiaanse documentaire, het thema van het eerste nummer van de nieuwe 'Belgische' serie, wijdt *CARTADITALIA* haar cartografisch onderzoek dit keer aan een creatieve activiteit die ongetwijfeld nog meer heeft bijgedragen aan de beeldvorming over Italië in de wereld, het design. Italië en design zijn, zo wordt beweerd, in zekere zin synoniem aan elkaar: geen enkel ander land heeft het ontwerp van meubels, alledaagse gebruiksartikelen, vervoersmiddelen e.d. zo doelmatig en origineel weten te verbinden met ambachtelijke kennis, artistieke creativiteit en industriële innovatie.

8

Exemplarisch voor de actualiteit en vitaliteit van het Italiaans design is dit jaar ook de 21e editie van de Triennale die gewijd is aan de '21st Century: Design after Design' en is samengesteld door onder anderen Beppe Finessi, coördinator van dit nummer van *CARTADITALIA*.

Beppe Finessi, docent aan de Politecnico in Milaan, heeft een aantal specialisten van naam gevraagd om per generatie en aan de hand van scholen, bewegingen, plaatsen, instellingen, uitgeverijen, archieven, tentoonstellingen, galleries en prijzen een historisch en geografisch overzicht van het Italiaans design te verzorgen. Deze bijdragen leveren samen een gedegen en actueel beeld op van een intrigerend creatief universum, dat een verhelderend licht werpt op de culturele en economische herkomst, op het allesbehalve coherente ontwikkelingstraject, op de rol van de grote meesters en op de recente trends in het nieuwe millennium... kortom een essentiële gids om een van de meest emblematische terreinen van het *Made in Italy* te verkennen.

Brussel, 10 oktober 2016

**Paolo Grossi**  
Directeur Istituto Italiano di Cultura

# Editorial

*CARTADITALIA offers the very best in Italian culture being produced by the younger generations.*

Antonio Tabucchi,  
*La Repubblica*, 4 January 2012

GB

*CARTADITALIA* was first published in Stockholm in 2008 in an Italian/Swedish bilingual edition. Publication resumed in 2015, but this time in Brussels and with a new look (and in a quadrilingual version – Italian, French, Dutch and English).

The aim of the new series of *CARTADITALIA* is, as before, to provide an international readership with the necessary tools to guide them – authentic “maps” (hence the title of the series, literally “MAPSOFITALY”) – through the most disparate fields of contemporary Italian art and culture. *CARTADITALIA* wishes to inform people about Italy at the start of the new millennium by offering a detailed analysis of the most important artistic and cultural achievements since the year 2000. The approach chosen has been to focus on just one topic in each issue, with the contribution of leading figures from that specific field.

After documentary cinema (the topic of the first issue of the new “Belgian” series), *CARTADITALIA* is now devoting its cartographic exploration to one of the creative activities that has, without question, contributed most to the symbolic creation of Italy’s image in the world, namely design. Italy and design, it has been written, are two terms that, in a certain way, are synonymous with one another. Indeed, no other country has been able to combine such efficiency and originality in the design of furnishings, everyday objects, means of transport etc., with craftsmanship, artistic creativity, experimentation and industrial innovation.

The twenty-first edition of the Triennale, entitled “21st Century: Design after Design”, whose curators include Beppe Finessi, the coordinator of this issue of *CARTADITALIA*, is a perfect example of just how vibrant and modern Italian design is.

Associate Professor at Milan Polytechnic, Beppe Finessi invited a group of leading specialists to narrate the history and geography of Italian design through a series of studies focusing on the different generations, schools, movements, places, institutions, publishers, archives, showrooms, galleries and awards. This series of contributions provides a broad, up-to-date landscape of a fascinating creative universe, identifying its cultural and economic origins and development (a development that was far from straightforward), the role of the great “masters”, the trends of the new millennium... basically, an authentic guide to explore one of the emblematic areas of the Made in Italy brand.

Brussels, 10 October 2016

**Paolo Grossi**  
Director Istituto Italiano di Cultura

# L'âge d'or dei “maestri” del *design* italiano



La storia la si può raccontare in tanti modi e da diversi punti di vista. Non a caso, gli addetti ai lavori, gli storici appunto, usano spesso parlare al plurale di “storie”. Uno dei modi più classici per raccontare la Storia è sempre stato quello di incrociare le storie di alcuni protagonisti: siano essi i condottieri più valorosi, i regnanti più potenti, i mercanti più intraprendenti, i religiosi più ecumenici, gli intellettuali più influenti, i politici più machiavellici, gli artisti più ammirati e visionari. Naturalmente la storia, con la “S” maiuscola, si fa più interessante quando tutte queste “storie” escono dagli stereotipi e, grazie alla ricerca storica, le categorie dei protagonisti e i loro caratteri salienti si moltiplicano, si intrecciano e si fondono, offrendoci appunto dei caleidoscopici e intriganti scenari storici da leggere e da interpretare.

Veniamo quindi, nel nostro caso, a parlare dei “maestri” del *design* italiano, definizione con la quale s'intende in genere presentare quel gruppo di progettisti che hanno rappresentato al più alto livello quella che viene considerata da molti l'“*âge d'or*” del *design* italiano, che va dai primi anni Cinquanta a circa metà degli anni Settanta del secolo scorso. Il primato di questo gruppo di *designer* porta molti a considerare automaticamente questi “maestri” come i rappresentanti più illustri della prima generazione

# L'âge d'or des « maîtres » du design italien

FR

On peut raconter l'histoire de bien des façons et de plusieurs points de vue différents. D'ailleurs les spécialistes, les historiens justement, parlent souvent au pluriel d'« histoires ». L'une des façon les plus classiques de raconter l'Histoire a toujours été de croiser les histoires de différents personnages : les plus valeureux chefs de guerre, les rois les plus puissants, les marchands les plus entreprenants, les religieux les plus œcuméniques, les intellectuels les plus influents, les politiciens les plus machiavéliques, les artistes les plus admirés et les plus visionnaires. Naturellement, l'histoire avec un grand H devient plus intéressante quand toutes ces « histoires » échappent aux stéréotypes et que, grâce à la recherche historique, les catégories des personnages et leurs caractères bien trempés se multiplient, se mêlent et se fondent, pour nous offrir des kaléidoscopes et d'intrigants panoramas historiques à lire et à interpréter.

Dans le cas qui nous occupe, il s'agit des « maîtres » du design italien. On désigne généralement sous cette appellation le groupe de concepteurs–designers qui ont représenté au plus haut niveau ce qu'il convient d'appeler l'« âge d'or » du design italien, qui va du début des années 50 au milieu des années 70 du siècle dernier. Le primat de ce groupe conduit souvent à considérer automatiquement ces « maîtres » comme les représentants les plus illustres

# De 'gouden eeuw' van de 'meesters' van het Italiaanse design

NL

Je kunt de geschiedenis op allerlei manieren en vanuit verschillende invalshoeken weergeven. Het is dan ook geen toeval dat degenen die zich ermee bezighouden, geschiedkundigen, vaak een beeld van de geschiedenis schetsen aan de hand van verschillende verhalen. Een van de meest klassieke manieren om de geschiedenis weer te geven, is sinds jaar en dag het naast elkaar leggen van de levensverhalen van enkele belangrijke personages: de moedigste *condottieri* of de machtigste heersers, de meest ondernemende handelslieden, de meest oecumenische geestelijken, de invloedrijkste intellectuelen, de meest machiavellistische politici of de meest bewonderde en meest visionaire kunstenaars. Geschiedenis wordt natuurlijk interessanter naarmate al die verhalen afwijken van het stereotiepe beeld en naarmate het historisch onderzoek ons steeds meer categorieën helden met saillante karakters aanreikt die met elkaar versmelten en ons zo een bonte en intrigerende verzameling historische scenario's biedt die wij kunnen lezen en duiden.

Dat brengt ons in dit geval bij de 'meesters' van het Italiaans design, een term waarmee doorgaans de groep ontwerpers wordt aangeduid die op het hoogste niveau het tijdperk heeft vertegenwoordigd dat door velen wordt beschouwd als de gouden eeuw van het Italiaans design, een

del *design* italiano. Ma attenzione, questo facile sillogismo ci impone una riflessione critica di tipo storiografico: questa è davvero la prima generazione della storia del *design* italiano? E di conseguenza: quando nasce la cultura del *design* italiano?

Molte storie sono state scritte per cercare di descrivere l'area di progetto (con tutte le categorie tipologiche coinvolte) e l'arco temporale (cercando di individuare un inizio e uno sviluppo cronologicamente coerente), di quello che con il termine "*design* italiano" vogliamo definire riguardo al vasto paesaggio degli oggetti d'utilità ideati, disegnati, progettati e realizzati in Italia. C'è chi ha pensato che rispetto a quell'indubbio successo del dopoguerra già citato, dove si apprezza un nuovo e originale slancio progettuale e industriale che coincide anche con l'acquisizione del termine anglosassone "*industrial design*", occorresse fare un passo indietro e portare il segno di partenza di questo particolare fenomeno culturale in mezzo all'importante stagione razionalista tra le due guerre, negli anni Venti e Trenta, riconosciuta fucina e palestra fondamentale della cultura del *design* italiano<sup>4</sup>; ma qualcun altro ha pensato che si dovesse fare ancora un saltino un po' più indietro, e ha considerato necessario ritrovare le fondamenta di quell'originale carattere "imperfetto" e trasversale del *design* italiano nello scontro/incontro delle due eccezionali, e apparentemente dicotomiche, in realtà complementari, avanguardie artistiche nate in Italia nei primi del Novecento, il Futurismo e la Metafisica<sup>5</sup>; ma c'è anche chi ha sentito il bisogno di spingere la ricerca storica a guardare le radici di questo "modo italiano" di affrontare il progetto e il disegno degli oggetti d'utilità, strettamente legate al terreno di formazione di un pensiero identitario della cultura italiana preindustriale e protoindustriale, collocato a metà dell'Ottocento, come appunto all'inizio di una prima reale unità politica del paese (1861), con tutte le implicazioni culturali e socio-economiche conseguenti<sup>6</sup>; ma la storia non è finita, perché c'è anche chi ha rilanciato ulteriormente la ricerca storica delle radici di questa parti-

---

<sup>4</sup> In genere tutte le prime letture storiche dell'esperienza italiana nel campo del *design* fatte da Gillo Dorfles, Enzo Frateili, Tomas Maldonado e Paolo Fossati, negli anni Sessanta e Settanta.

<sup>5</sup> La lettura militante di Andrea Branzi espressa particolarmente nel suo testo *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*, Firenze, Idea Books edizioni, 1984.

<sup>6</sup> Vedi Vittorio Gregotti con Giampiero Bosoni, Manolo De Giorgi e Andrea Nulli, *Il disegno del prodotto industriale, Italia 1860-1980*, Milano, Electa, 1981.

de la première génération du design italien. Mais ce syllogisme facile nous impose une réflexion critique et historiographique : s'agit-il vraiment de la première génération de l'histoire du design italien ? Et dans ce cas : à quel moment naît la culture du design italien ?

Beaucoup d'histoires de ce que nous cherchons à définir sous le terme de « design italien » ont déjà été écrites, tentant d'expliquer quelles dimensions d'un projet sont concernées (avec les catégories typologiques impliquées) et quel est l'arc temporel couvert par cette réalité (avec un début et un développement chronologique cohérent) par rapport au vaste panorama d'objets d'usage imaginés, dessinés, conçus et réalisés en Italie. Certains ont pu affirmer que malgré l'indéniable succès de l'après-guerre déjà évoqué, marqué par un élan nouveau et original dans les domaines de la conception de projet et de l'industrie et coïncidant aussi avec l'adoption du terme anglo-saxon « *industrial design* », il fallait reculer le point de départ de ce phénomène culturel spécifique aux années de la saison rationaliste de l'entre-deux-guerres, les années 20 et 30, qui seraient la forge et le laboratoire fondamental de la culture du design italien<sup>4</sup>. Mais il a aussi été parfois proposé d'anticiper encore un peu cette origine. Les fondations de ce caractère originairement « imparfait » et transversal du design italien naîtraient du choc entre deux avant-gardes en apparence dichotomiques, mais en réalité complémentaires, apparues en Italie au début du xx<sup>e</sup> siècle : le Futurisme et l'Art métaphysique<sup>5</sup>. Pour d'autres encore, les racines de cette « manière italienne » d'envisager le projet et la conception des objets d'usage plongeraient dans le terreau où germa une pensée identitaire de la culture italienne préindustrielle et proto-industrielle, datant du milieu du xix<sup>e</sup> siècle, et la recherche historique devrait les envisager comme le début d'une première unité politique réelle du pays (1861), avec toutes les implications culturelles et socio-économiques qui s'ensuivent<sup>6</sup>. Mais l'histoire n'est pas terminée, car il s'est encore trouvé quelqu'un pour pousser plus avant la recherche historique des racines de

tijdperk dat duurde vanaf begin jaren vijftig tot ongeveer halverwege de jaren zeventig van de vorige eeuw. Door de vooraanstaande rol van deze groep ontwerpers zien velen deze 'meesters' automatisch als de meest illustere representanten van de eerste generatie van het Italiaans design. Maar pas op, klopt deze voor de hand liggende redenering historisch gezien wel? Is deze groep wel de eerste generatie van het Italiaanse design? En, daarmee samenhangend: wanneer is de Italiaanse designcultuur eigenlijk ontstaan?

Er zijn tal van verhalen geschreven in een poging het ontwerpgebied (met alle bijbehorende typologische groepen) en de tijdspanne (met een begin en een logisch chronologisch verloop) te beschrijven van wat we met de term 'Italiaans design' willen aanduiden als het gaat om het brede spectrum van in Italië bedachte, ontworpen en vervaardigde gebruiksvoorwerpen. Sommigen waren van mening dat je voor het verklaren van het ontegenzeggelijke succes van de eerder genoemde naoorlogse periode, waarin het design en de industrie een welkome frisse ervaring doormaakt en gelijktijdig de Engelse term *industrial design* zijn intrede doet, een stap terug in de tijd zou moeten doen en het begin van dat bijzondere culturele fenomeen midden in de belangrijke rationalistische periode zou moeten plaatsen, tussen de twee Wereldoorlogen, in de jaren twintig en dertig dus, een periode die wordt beschouwd als de kraamkamer van de Italiaanse designcultuur<sup>4</sup>; anderen waren van mening dat je nog een stap verder terug in de tijd moest doen en dat het unieke, 'imperfecte' en dwarse karakter van het Italiaanse design terug te voeren was op de confrontatie en/of ontmoeting tussen de twee ogenschijnlijk tegenstrijdige maar in werkelijkheid complementaire avant-gardistische kunststromingen die begin twintigste eeuw in Italië waren ontstaan: het futurisme en de metafysica<sup>5</sup>; weer anderen vonden dat het historisch onderzoek de aandacht moest richten op de wortels van de Italiaanse manier van ontwerpen van gebruiksvoorwerpen, wortels die nauw verbonden zijn met het ontstaan van een identiteitsgedachte van de pre-industriële

4 D'une manière générale, toutes les premières lectures historiques de l'expérience italienne dans le domaine du design faites pas Gillo Dorfles, Enzo Frateili, Tomas Maldonado et Paolo Fossati, dans les années 60 et 70.

5 La lecture militante d'Andrea Branzi exprimée en particulier dans son ouvrage *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*, Florence, Idea Books edizioni, 1984.

6 Voir Vittorio Gregotti avec Giampiero Bosoni, Manolo De Giorgi et Andrea Nulli, *Il disegno del prodotto industriale, Italia 1860-1980*, Milan, Electa, 1981.

4 Over het algemeen alle eerste historische duidingen van de Italiaanse ervaring op het gebied van design, gemaakt door Gillo Dorfles, Enzo Frateili, Tomas Maldonado en Paolo Fossati, in de jaren zestig en zeventig.

5 De geëngageerde lezing van Andrea Branzi die vooral spreekt uit zijn artikel *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*, Florence, uitgeverij Idea Books, 1984.

colare e originale cultura umanistica e manifatturiera del *design* italiano e di trovarle già formate nell'*humus* della grande capacità produttiva e dell'indubbio valore estetico della civiltà romana classica, anche prima della nascita di Cristo<sup>7</sup>. Quindi, stando a tutti questi filoni di ricerca, trovare un inizio e una prima generazione della storia del disegno degli oggetti d'utilità in Italia, non è così scontato e facile. Tuttavia, torniamo a dire che indubbiamente la storia recente ci ha lasciato in eredità un patrimonio che per consuetudine chiamiamo l'"epoca d'oro" del *design* italiano, che si colloca nel periodo che va dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, sino a quando quegli architetti, artisti e persino qualche tecnico o ingegnere, poi definiti "maestri" del *design* di quell'epoca, hanno continuato a portare il loro originale contributo (e ciò può condurci anche ai primi anni del nuovo millennio). Ad ogni modo, sempre per convenzione, si ritiene che quella brillante stagione sia lentamente sfumata con l'affermarsi di una nuova generazione portatrice di espressioni d'avanguardia (molto vicine a quelle artistiche), in genere raccolte sotto il termine di *Radical Design*: una nuova grande stagione del *design* italiano che prende avvio intorno al 1964, ha il suo apice nel 1972 e per molti chiude il suo ciclo alla fine degli anni Settanta, con l'affermarsi di una nuova visione globale definita in quegli anni *Postmodern*.

Secondo una metrica generazionale, ormai acquisita, nella storia dell'architettura moderna italiana del XX secolo (che vale per buona parte, in quegli anni, anche per la storia del *design* italiano), si può riconoscere, guardando soprattutto al folto gruppo della scuola milanese formatosi al Politecnico, la sequenza di generazioni seguendo il susseguirsi delle classi secondo lo svolgersi degli anni accademici. Per classe d'età, 1891, e anno di laurea al Politecnico, 1921, il primo "maestro" da ricordare in ordine generazionale è sicuramente Gio Ponti, che a dispetto di alcuni punti di vista, più filo-razionalisti, risulta senza dubbio il rappresentante più illustre di un generazione di "maestri di maestri" (come non citare anche Portaluppi, per i BBPR per esempio) che potremmo numerare come generazione "zero" o quella dei "padri". Altro "maestro" antesignano, quasi uno "zio" per le generazioni che se-

---

<sup>7</sup> Vedi Andrea Branzi, *Introduzione al Design italiano, una modernità incompleta*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999.

cette culture spécifique et originale du design italien conjuguant humanisme et manufacture. On les trouverait déjà formées dans l'humus de la grande capacité productive et dans l'indéniable sens esthétique de la civilisation romaine classique et elles dateraient donc d'avant Jésus Christ<sup>7</sup>. Si bien que, face à toutes ces pistes de recherche, trouver un début et une première génération de l'histoire du design des objets d'usage en Italie ne va pas de soi. Pour autant, il ne fait aucun doute que l'histoire récente nous a laissé en héritage un patrimoine que nous appelons généralement « l'âge d'or » du design italien. Il s'inscrit dans une période qui part de la fin de la Seconde Guerre mondiale et se poursuit aussi longtemps qu'ont continué à apporter leur contribution originale ces architectes, ces artistes et même parfois ces techniciens et ces ingénieurs, qualifiés par la suite de « maîtres » du design de cette époque. Cette période s'est d'ailleurs parfois prolongée jusqu'aux premières années du nouveau millénaire. Quoi qu'il en soit, par convention bien sûr, on estime que cette brillante saison a commencé de s'achever avec l'affirmation d'une nouvelle génération porteuse d'expressions d'avant-garde (très proches des avant-gardes artistiques), généralement réunies sous le terme de *Radical Design* : une nouvelle grande saison du design italien qui débute vers 1964, connaît son apogée en 1972 et, pour beaucoup, achève son cycle à la fin des années 70. Au même moment s'affirmait alors une nouvelle vision globale qu'on appela dans ces années-là le Postmodernisme.

Un système de mesure générationnel est désormais en usage dans l'histoire de l'architecture moderne italienne du xx<sup>e</sup> siècle, et il vaut en grande partie, dans ces années-là, également pour l'histoire du design italien. Or, notamment pour le groupe de l'école milanaise qui s'est formé au *Politecnico di Milano*, on peut reconnaître la séquence des générations en suivant la succession des classes en fonction des années universitaires. Pour la classe d'âge 1891, diplômée en 1921, le premier « maître » qu'il convient de rappeler, dans l'ordre générationnel, est assurément Gio Ponti. D'ailleurs, à l'encontre de certains avis plus philo-rationalistes, il est sans aucun doute le représentant le plus illustre d'une génération de « maîtres des maîtres »

---

7 Voir Andrea Branzi, *Introduzione al Design italiano, una modernità incompleta*, Milan, Baldini&Castoldi, 1999.

en proto-industriële Italiaanse cultuur halverwege de negentiende eeuw, dus aan het begin van de eerste echte politieke eenheid van het land (1861), met alle culturele en sociaaleconomische gevolgen van dien<sup>6</sup>; maar daar blijft het niet bij, want nog weer anderen hervatten onlangs het historisch onderzoek naar de wortels van de bijzondere, unieke humanistische productiecultuur van het Italiaans design en kwamen erachter dat die al waren gevormd in de vruchtbare bodem van de grote productiecapaciteit en onbetwiste esthetische waarde van de klassieke Romeinse beschaving, al vóór het begin van de christelijke jaartelling<sup>7</sup>. Al deze onderzoeksrichtingen tonen aan dat het nog niet zo vanzelfsprekend en eenvoudig is om een begin en een eerste generatie in de geschiedenis van het ontwerp van gebruiksvoorwerpen in Italië aan te wijzen. Toch heeft de recente geschiedenis ons ontegenzeggelijk een erfgoed nagelaten dat we doorgaans aanduiden als de 'gouden eeuw' van het Italiaans design, die na de Tweede Wereldoorlog begint en voortduurt zolang die architecten, kunstenaars en in enkele gevallen technici of ingenieurs die vervolgens de 'meesters' van het design van die tijd werden genoemd, hun unieke bijdrage bleven leveren (en dat deden ze tot de beginjaren van het nieuwe millennium). Hoe dan ook wordt algemeen aangenomen dat deze briljante periode geleidelijk is doodgebloed toen er een nieuwe generatie ontstond die zich kenmerkte door avant-gardistische (nauw met de kunst verwante) uitingen waarop meestal de verzamelnaam *Radical Design* werd toegepast: een nieuwe bloeitijd van het Italiaans design die omstreeks 1964 begint, in 1972 zijn hoogtepunt bereikt en volgens velen eind jaren zeventig ten einde komt, wanneer er een nieuwe totaalvisie ontstaat die in die jaren werd aangeduid met de term 'postmodernisme'.

Als je uitgaat van een, inmiddels gangbare, classificatie op basis van generaties, kun je in de geschiedenis van de moderne Italiaanse architectuur van de twintigste eeuw (en dat geldt in die jaren ook grotendeels voor de geschiedenis van het Italiaanse design), zeker als je kijkt naar de grote groep ontwerpers van de Milanese school die is opgeleid aan de *Politecnico*, de opeenvolgende generaties onderscheiden door de achtereenvolgende klassen gedurende

---

6 Zie Vittorio Gregotti met Giampiero Bosoni, Manolo De Giorgi en Andrea Nulli, *Il disegno del prodotto industriale, Italia 1860-1980*, Milaan, Electa, 1981.

7 Zie Andrea Branzi, *Introduzione al Design italiano, una modernità incompleta*, Milaan, Baldini&Castoldi, 1999.



guiranno, dal percorso internazionale molto interessante (Vienna, Berlino) e partecipe del primo futurismo, è Luciano Baldessari, classe 1896, laureato al Politecnico nel 1922. Per età e frequentazioni artistiche si può avvicinare a Baldessari anche la figura di Gabriele Mucchi, che per quanto laureato in ingegneria a Bologna, parteciperà attivamente dal 1926 a molte esperienze dell'architettura e del *design* milanese degli anni Trenta. Comunque, riconosciuto a Ponti questo primato di "maestro dei maestri", almeno dal punto di vista della storia del Politecnico (certo, in parallelo a lui, bisogna perlomeno ricordare, fra gli altri, anche i razionalisti direttori di "Casabella" Giuseppe Pagano, laureato al Politecnico di Torino, e il napoletano Edoardo Persico), e citati anche alcuni altri "maestri" appena successivi, si può a questo punto riconoscere la formazione di una vera prima generazione, per così dire quella dei "fratelli maggiori" del Movimento moderno in Italia, elencando i fondatori del Gruppo7, firmatari del primo Manifesto del razionalismo in Italia, tutti laureati al Politecnico di Milano nel 1926, classe 1901/1904: Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini, Sebastiano Larco, Guido Frette, Enrico Rava, Ubaldo Castagnoli. Anche se non facente parte direttamente del Gruppo7, ricordiamo dello stesso anno di laurea Piero Bottoni. A questi si collegano per alcune rilevanti esperienze comuni (soprattutto le Triennali del 1933 e 1936) altri importanti precursori, solo di qualche anno più giovani, quali Franco Albini, Ignazio Gardella, Giovanni Romano, tutti e tre del 1905, laureati tra il 1929 e il 1931; nella seconda generazione che comprende le classi dal 1909 al 1913, laureate tra il 1933 e il 1936, si incontrano fra gli altri i componenti del gruppo BBPR (Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers), Osvaldo Borsani, Giancarlo De Carlo, Giulio Minoletti, Livio e Pier Giacomo Castiglioni, Luigi Caccia Dominioni. Per quanto riguarda quelli della terza generazione, i "fratelli minori" della precedente generazione, incontriamo quelli delle classi 1916/1921, laureati tra il 1939 e il 1946, come Marco Zanuso, Achille Castiglioni, Angelo Mangiarotti, Alberto Rosselli, Roberto Menghi, Carlo Pagani, Lodovico Magistretti, Anna Castelli Ferrieri, Vittoriano Viganò, Franca Helg. Molti dei "maestri" del *design* italiano li troviamo in questa sequenza di generazioni e particolarmente nella seconda e ancor più nella terza. Comunque non è solo il Politecnico di Milano a formare i "maestri" del *design* italiano: dal mondo della ricerca artistica provengono Bruno Munari, Marcello Nizzoli, Enzo Mari, ma anche Piero Fornasetti, dalla for-

(avec Portaluppi, pour les BBPR par exemple) que nous pourrions désigner comme la génération « zéro » ou celle des « pères ». Autre « maître » précurseur, presque un « oncle » pour les générations qui suivront, au parcours international très intéressant (Vienne, Berlin) et acteur des débuts du futurisme, Luciano Baldessari, classe 1896, obtint son diplôme du *Politecnico* en 1922. Son âge et ses fréquentations artistiques permettent aussi de rapprocher Baldessari de la figure de Gabriele Mucchi qui, bien qu'étant diplômé en ingénierie à Bologne, participe activement en 1926 à de nombreuses expériences de l'architecture et du design milanais des années 30. Une fois reconnu à Ponti ce primat de « maître des maîtres », tout au moins du point de vue de l'histoire du *Politecnico* (même s'il faudrait rappeler également, entre autres, les directeurs rationalistes de *Casabella* Giuseppe Pagano, diplômé d'un autre *Politecnico*, celui de Turin, et le napolitain Edoardo Persico), après avoir cité aussi d'autres « maîtres » lui succédant immédiatement, on peut alors reconnaître la formation d'une vraie première génération. Il s'agit de celle des « frères aînés » du Mouvement moderne italien, et ce sont les fondateurs du « Gruppo7 », signataires du premier Manifeste du rationalisme en Italie, tous diplômés du *Politecnico di Milano* en 1926, classe 1901/1904 : Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini, Sebastiano Larco, Guido Frette, Enrico Rava, Ubaldo Castagnoli. Bien qu'il n'appartienne pas directement au Gruppo7, citons aussi Piero Bottoni, diplômé la même année. À ce groupe, en raison de plusieurs expériences importantes en commun (notamment les Triennales de 1933 et 1936), se rattachent aussi d'autres importants précurseurs, n'ayant que quelques années de moins : Franco Albini, Ignazio Gardella, Giovanni Romano, tous les trois nés en 1905, diplômés entre 1929 et 1931. Dans la deuxième génération, qui couvre les classes 1909-1913, diplômées entre 1933 et 1936, on croise entre autres les membres du groupes BBPR (Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers), Osvaldo Borsani, Giancarlo De Carlo, Giulio Minoletti, Livio et Pier Giacomo Castiglioni, Luigi Caccia Dominioni. La troisième génération, celle des « petits frères » de la génération précédente, comprend les classes 1916-1921, diplômées entre 1939 et 1946 : Marco Zanuso, Achille Castiglioni, Angelo Mangiarotti, Alberto Rosselli, Roberto Menghi, Carlo Pagani, Lodovico Magistretti, Anna Castelli Ferrieri, Vittoriano Viganò, Franca Helg. On retrouve beaucoup des « maîtres » du design italien dans cette séquence de générations, particulièrement dans la deuxième et plus encore dans la troisième. Toutefois, le *Politecnico di Milano* ne fut pas le seul à former

de studietijd te volgen. Uitgaande van het geboortjaar (1891) en het afstudeerjaar aan de Politecnico (1921) is de eerste 'meester' die in generationele volgorde genoemd moet worden zonder meer Gio Ponti, in weerwil van sommige, meer pro-rationalistische zienswijzen, onbetwist de meest illustere vertegenwoordiger van een generatie 'oppermeesters' (Portaluppi was dat bijvoorbeeld voor de architectengroep BBPR) die we de 'nulgeneratie' of de generatie van de 'vaders' zouden kunnen noemen. Een andere baanbrekende 'meester', die bijna een oom is voor de generaties die zullen volgen, een zeer interessante internationale loopbaan heeft (Wenen, Berlijn) en betrokken is bij het vroege futurisme, is Luciano Baldessari, geboren in het jaar 1896, in 1922 afgestudeerd aan de Politecnico. Op grond van hun leeftijd en de artistieke kringen waarin ze verkeerden, kun je in één adem met Baldessari ook Gabriele Mucchi noemen, die in Bologna een studie techniek afrondde maar vanaf 1926 actief betrokken was bij een groot aantal experimenten in de Milanese architectuur en het Milanese design van de jaren dertig. Nu we Ponti, althans vanuit de achtergrond van de Politecnico, de eretitel 'oppermeester' hebben toegekend (naast hem moeten we natuurlijk op zijn minst ook de rationalistische hoofdredacteuren van *Casabella* noemen, de aan de Politecnico van Turijn afgestudeerde Giuseppe Pagano en de Napolitaan Edoardo Persico) en een paar andere 'meesters' van vlak daarna hebben genoemd, kunnen we de totstandkoming van een echte eerste generatie, als het ware de 'grote broers' van de Internationale Stijl in Italië, koppelen aan de oprichters van Gruppo7, ondertekenaars van het eerste Rationalistisch Manifest in Italië, allen in 1926 afgestudeerd aan de Politecnico van Milaan, geboren in de jaren 1901-1904: Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini, Sebastiano Larco, Guido Frette, Enrico Rava en Ubaldo Castagnoli. Hoewel hij niet direct deel uitmaakt van Gruppo7 noem hier ik ook Piero Bottoni, uit hetzelfde afstudeerjaar. Op grond van een aantal relevante gezamenlijke ervaringen (met name de Triennales van 1933 en 1936) voegen we daar nog een paar andere belangrijke voorlopers aan toe die slechts een paar jaar jonger zijn, bijvoorbeeld Franco Albini, Ignazio Gardella en Giovanni Romano, allen geboren in 1905 en afgestudeerd tussen 1929 en 1931; in de tweede generatie, geboren in 1909-1913, afgestudeerd tussen 1933 en 1936, komen we onder andere de leden tegen van de architectengroep BBPR (Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti en Ernesto N. Rogers) en Osvaldo Borsani, Giancarlo De Carlo, Giulio Minoletti, Livio en Pier Giacomo Castiglioni en Luigi Caccia Dominioni.

mazione tecnica e professionale Gino Colombini e Gino Sarfatti, per poi non dimenticare alcuni illustri protagonisti, pochi ma fondamentali, formati e operanti prevalentemente in altre aree geografiche del nostro paese, pensiamo a Carlo Scarpa e Gino Valle in Veneto, a Carlo Mollino e Pininfarina in Piemonte, a Roberto Mango a Napoli e a Giovanni Michelucci a Firenze.

Naturalmente queste distinzioni temporali non sono da leggersi come vincoli imprescindibili, tali per cui i protagonisti di questa storia si trovano a viaggiare su dei vagoni blindati che corrono l'uno dopo l'altro; tutt'altro, in realtà molti scambi faranno intrecciare queste diverse generazioni, ma rimane il fatto che le fasi in cui si inseriscono le loro prime mature esperienze di teoria e progetto sono molto diverse fra loro, trovandosi ad affrontare di volta in volta, in mutate condizioni "ambientali" (soprattutto rispetto all'evolversi del contesto politico-culturale), delle rinnovate tematiche. Se la prima generazione si assunse il compito di portare il nostro arretrato Paese a inserirsi, nel quadro dei movimenti d'avanguardia e in particolare del Razionalismo internazionale in architettura, in un clima politico autoritario ma ancora aperto alla modernità, la seconda generazione si troverà – per diversi motivi, dettati anche dalla più pesante e complicata fase storico-politica e in un sofferto e delicato momento di messa in discussione di alcune certezze ortodosse del razionalismo rispetto alla straripante retorica monumentalista di regime – a lavorare con grande realismo e particolare tensione creativa in un campo molto sperimentale della ricerca per una via italiana alla modernità, adottando delle interessanti proiezioni teoriche-visionarie per fare avanzare questa ricerca; la terza generazione sarà quella della ricostruzione del dopoguerra che ha visto l'intenso ripensamento dell'architettura razionalista prima e durante la guerra e ne ha fatto tesoro per esprimerlo nello spirito ottimista e libertario, della rinascita dopo la violenza degli eventi bellici e la dolorosa battaglia partigiana seguite a vent'anni di regime fascista. La nuova "cultura del *design*" sarà per molti di loro uno dei percorsi più intensi ed originali per dare forma a questo mondo nuovo.

Con la fine della Seconda Guerra Mondiale e la tragica conclusione di una dittatura durata oltre vent'anni, disegnare oggetti utili, praticare questa nuova esperienza del *design* (espressione anglosassone ancora pressoché sconosciuta a quel tempo in Italia), diventa un modo di "saper

les « maîtres » du design italien : Bruno Munari, Marcello Nizzoli, Enzo Mari mais aussi Piero Fornasetti proviennent du monde de la recherche artistique ; Gino Colombini et Gino Sarfatti, de la formation technique et professionnelle ; sans oublier plusieurs illustres protagonistes, peu nombreux mais fondamentaux, s'étant formés et travaillant ailleurs en Italie – Carlo Scarpa et Gino Valle en Vénétie, Carlo Mollino et Pininfarina dans le Piémont, Roberto Mango à Naples et Giovanni Michelucci à Florence.

Naturellement, il ne faut pas lire ces distinctions chronologiques de façon trop rigide. Les personnages de cette histoire ne voyagèrent pas sur des wagons défilant l'un derrière l'autre et sans communication. Bien au contraire, de nombreux échanges firent se croiser ces différentes générations. Mais, de fait, la maturité de leur carrière, leurs premières expériences théoriques et leurs premiers projets s'inscrivirent pour chacune de ces générations dans des conditions de « contexte » différentes (notamment en raison de l'évolution de la situation politico-culturelle) offrant des problématiques nouvelles. La première génération eut la tâche d'inscrire notre pays arriéré dans le cadre des mouvements d'avant-garde et en particulier du Rationalisme international en architecture, dans un climat politique autoritaire mais encore ouvert à la modernité. La deuxième génération traversa une phase historique et politique plus pesante et plus complexe et un moment douloureux et délicat d'interrogations sur certaines certitudes orthodoxes du rationalisme par rapport à l'exubérante rhétorique monumentaliste du régime dictatorial. Elle se trouva ainsi à travailler avec un grand réalisme et une vive tension créatrice dans le domaine très expérimental de la recherche d'une voie italienne vers la modernité, en adoptant d'intéressantes projections théoriques et visionnaires pour faire progresser cette recherche. La troisième génération est celle de la reconstruction de l'après-guerre. Elle a assisté à une profonde remise en question de l'architecture rationaliste avant et pendant la guerre et l'a mise à profit en l'exprimant dans l'esprit optimiste et libertaire de la renaissance après la violence du conflit mondial et le douloureux combat de la Résistance succédant à vingt ans de régime fasciste. La nouvelle « culture du design » représentera pour beaucoup d'entre eux l'un des parcours les plus intenses et les plus originaux en vue de donner forme à ce monde nouveau.

Avec la fin de la Deuxième Guerre mondiale et la conclusion tragique d'une dictature ayant duré plus de vingt ans, dessiner des objets utiles, pratiquer cette nouvelle expérience

Leden van de derde generatie, de 'jongere broers' van de generatie voor hen, geboren in de jaren 1916-1921, afgestudeerd tussen 1939 en 1946, zoals Marco Zanuso, Achille Castiglioni, Angelo Mangiarotti, Alberto Rosselli, Roberto Menghi, Carlo Pagani, Lodovico Magistretti, Anna Castelli Ferrieri, Vittoriano Viganò en Franca Helg. Een groot aantal 'meesters' van het Italiaanse design zijn terug te vinden in deze reeks generaties, met name in de tweede, maar ook veel in de derde. De 'meesters' van het Italiaans design zijn overigens niet allemaal opgeleid aan de Politecnico: Bruno Munari, Marcello Nizzoli, Enzo Mari en Piero Fornasetti zijn afkomstig uit de kunstwereld, Gino Colombini en Gino Sarfatti uit het technisch en beroepsonderwijs, en, *last but not least*, zijn er enkele grootheden die hoofdzakelijk in andere delen van Italië zijn opgeleid en werkzaam zijn, zoals Carlo Scarpa en Gino Valle in de Veneto, Carlo Mollino en Pininfarina in Piemonte, Roberto Mango in Napels en Giovanni Michelucci in Florence.

Bovengenoemde indeling naar tijd is uiteraard geen wet van Meden en Perzen, alsof de hoofdpersonages in dit verhaal in geblindeerde wagons zouden zitten die achter elkaar aan rijden; integendeel, in werkelijkheid zullen deze verschillende generaties door allerlei wisselwerkingen in elkaar overvloeien, maar het feit blijft dat de periode waarin zij hun eerste serieuze ervaringen opdoen met theorie en ontwerp onderling sterk verschilt, waardoor zij telkens in veranderde omgevingsfactoren (vooral wat betreft de politiek-culturele situatie) geconfronteerd worden met een veranderde thematiek. Terwijl de eerste generatie zich tot taak stelde het achtergebleven Italië gezien de avant-gardistische stromingen en in het bijzonder van het internationale rationalisme in de architectuur, in te bedden in een autoritair politiek klimaat dat echter nog wel open stond voor de moderniteit, zal de tweede generatie – om verschillende redenen, die mede werden bepaald door de in historisch en politiek opzicht zwaardere en complexere tijd, een moeilijk en kwetsbaar moment om bepaalde vaststaande zekerheden van het rationalisme met betrekking tot de bombastische monumentalistische retoriek van het regime ter discussie te stellen – zich met veel realiteitszin en creativiteit storten op een experimentele zoektocht naar een Italiaanse benadering van moderniteit en die zoektocht door middel van interessante theoretische en visionaire voorspellingen stimuleren; de derde generatie is die van de wederopbouw van na de oorlog, toen de rationalistische architectuur, die voor en tijdens de oorlog grondig was geherwaardeerd, werd gekoesterd om uiting

fare” che appassiona le nuove generazioni di progettisti impegnati nella ricostruzione di una società civile, operosa e libera.

La prima sfida è la ricostruzione delle città e dei loro “interni” fisici e ideali. Al termine del conflitto gli spazi urbani e le architetture mostrano le loro impressionanti ferite: tante case sono sventrate e molto è andato distrutto. La rivista “Domus” che riapre nel 1946 con la nuova direzione di E. N. Rogers, inaugurata con un editoriale intitolato “Programma: Domus la casa dell’uomo”, dà inizio a una prima lucida analisi della situazione edilizia post-bellica, offrendo un particolare rilievo al problema del mobile inteso come necessario arredamento dell’enorme numero di abitazioni da ricostruire. L’imperativo è “praticità”. Non esistendo industrie del mobile, ed essendo praticamente distrutta anche buona parte del tessuto artigianale, non può che essere il progetto razionale (già ricco dell’esperienza degli anni Trenta) la soluzione: ma soprattutto occorre un progetto pratico, flessibile, adattabile, tuttavia anche gioioso, rassicurante, qualcuno vorrebbe anche pregevole, e comunque, appena possibile, industrializzabile. Fanno le loro prime mosse in questo nuovo scenario d’emergenza alcuni giovani architetti, destinati a diventare i “maestri” del *design* italiano: i fratelli Achille, Pier Giacomo e Livio Castiglioni, Marco Zanuso, Angelo Mangiarotti, Alberto Rosselli, Vico Magistretti, Ico Parisi, Gino Sarfatti, Ettore Sottsass, Vittoriano Viganò, Osvaldo Borsani. Su altri piani e in altri contesti, ma intrecciandosi fortemente con l’ultima generazione, riprendono il loro corso alcuni “maestri” delle precedenti generazioni: Gio Ponti, Marcello Nizzoli, Bruno Munari, Franco Albini, Carlo Mollino, Ignazio Gardella, i BBPR, Carlo Scarpa, Piero Chiesa, Luigi Caccia Dominioni.

Ma il quadro generale è più complesso e al di là della situazione contingente riaffiorano allarmanti carenze di modernizzazione. Ad ogni modo l’entusiasmo, potremmo anche dire l’euforia, che in questo periodo attraversa il paese, è forte e ben si rappresenta nella ricchissima documentazione di modelli di brevetto ornamentale e d’utilità depositati in quegli anni. In questa fase le premesse non erano ancora quelle del consumo, ma piuttosto quelle di un’utopia sociale che dal basso individua i propri bisogni e li soddisfa. Una carica positiva che inconsapevolmente porrà le basi di un processo fondamentale che segnerà la rinascita italiana: il *boom* economico.

du *design* (terme anglo-saxon encore à peu près inconnu à cette époque-là en Italie), devient une dimension du « savoir faire » qui passionne les nouvelles générations de concepteurs engagés dans la reconstruction d'une société civile, industrielle et libre.

Le premier défi est la reconstruction des villes et de leurs « intérieurs », réels et rêvés. Au terme du conflit, les espaces urbains et les architectures affichent des balafres impressionnantes : beaucoup de bâtiments sont éventrés et les destructions sont considérables. La revue *Domus* qui rouvre en 1946, avec la nouvelle direction d'E. N. Rogers, est inaugurée par un éditorial intitulé « Programme – Domus : la maison de l'homme ». Elle marque le début d'une première analyse lucide de la situation du secteur de la construction après-guerre et accorde une importance particulière au problème du meuble entendu comme élément indispensable au très grand nombre d'habitations à construire. L'impératif est la « praticité ». Comme il n'existe pas d'industrie du meuble, et qu'en grande partie le tissu artisanal est pratiquement détruit, ce n'est que dans le projet rationaliste (déjà riche de l'expérience des années 30) que peut se trouver la solution. Et il faut surtout avoir une approche du projet pratique, flexible, adaptable, mais aussi joyeuse, rassurante. Certains ajoutent : de qualité. Et quoi qu'il en soit : industrialisable le plus rapidement possible. Dans ce contexte d'urgence nouveau, plusieurs jeunes architectes vont faire leurs premiers pas. Ils sont destinés à devenir les « maîtres » du design italien : les frères Achille, Pier Giacomo et Livio Castiglioni, Marco Zanuso, Angelo Mangiarotti, Alberto Rosselli, Vico Magistretti, Ico Parisi, Gino Sarfatti, Ettore Sottsass, Vittoriano Viganò, Osvaldo Borsani. À d'autres niveaux et dans d'autres contextes, mais en se mêlant fortement avec la dernière génération, plusieurs « maîtres » de la génération précédente se remettent au travail : Gio Ponti, Marcello Nizzoli, Bruno Munari, Franco Albini, Carlo Mollino, Ignazio Gardella, les BBPR, Carlo Scarpa, Piero Chiesa, Luigi Caccia Dominioni.

Mais le cadre d'ensemble est plus complexe et par delà la situation contingente ré-affleurent d'alarmantes lacunes de modernisation. Quoi qu'il en soit, l'enthousiasme, nous pourrions même dire l'euphorie, qui traverse alors le pays, se reflète dans la très riche documentation sur les brevets déposés dans ces années-là. À cette époque, le postulat n'était pas encore celui de la consommation, mais celui d'une utopie sociale qui commençait par identifier les besoins puis cherchait à les satisfaire. Un élan positif qui posera

te kunnen geven aan de optimistische en liberale geest van die tijd. Het is de generatie van de heropleving na het oorlogsgeweld en de bloedige partizanenstrijd die volgden op twintig jaar fascisme. De nieuwe designcultuur zal voor velen van hen een van de meest intensieve en originele manieren zijn om vorm te geven aan deze nieuwe wereld.

Na het einde van de Tweede Wereldoorlog en de rampzalige dictatuur die meer dan twintig jaar duurde, ontwikkelt het ontwerpen van gebruiksvoorwerpen, dit nieuwe experimentele design (een Engelse term die in die tijd nog vrijwel onbekend was in Italië), zich tot een vorm van 'knowhow' die in goede aarde valt bij de nieuwe generatie ontwerpers die zich inzet voor de wederopbouw van een beschaafde, bedrijvige en vrije samenleving.

De eerste uitdaging is de wederopbouw van de steden en van hun materiële en ideale 'binnenruimtes'. Na de strijd tonen de steden en de architectuur hun indrukwekkende wonden: talloze huizen zijn vernietigd en er is veel vernield. Het tijdschrift *Domus*, dat in 1946 de draad weer oppakt onder leiding van hoofdredacteur E.N. Rogers, wiens eerste hoofdartikel de titel draagt *Programma: Domus la casa dell'uomo* ('Programma: Domus, het huis van de mens'), geeft het startsein voor een eerste heldere analyse van de naoorlogse situatie in de bouw, met extra aandacht voor meubilair omdat het enorme aantal woningen dat herbouwd moet worden immers ook moet worden ingericht. Prioriteit nummer één is gebruiksvriendelijkheid. Omdat er geen meubelindustrie bestaat en de beroepsgroep van de ambachtslieden vrijwel geheel verdwenen is, biedt het rationele design (met alle ervaringen uit de jaren dertig) dé oplossing. Er is echter vooral behoefte aan praktische, flexibele, en toch ook speelse, geruimtelijke, zo je wilt fatsoenlijke, maar hoe dan ook zo snel mogelijk te fabriceren ontwerpen. Een paar jonge architecten die zijn voorbestemd om de 'meesters' van het Italiaanse design te worden, zetten hun eerste stappen in dit nieuwe, spoedeisende scenario: de gebroeders Achille, Pier Giacomo en Livio Castiglioni, Marco Zanuso, Angelo Mangiarotti, Alberto Rosselli, Vico Magistretti, Ico Parisi, Gino Sarfatti, Ettore Sottsass, Vittoriano Viganò en Osvaldo Borsani. Op andere vlakken en in andere contexten, maar op een manier die sterk verweven is met de laatstgenoemde generatie, vervolgen enkele 'meesters' van de voorgaande generaties hun weg: Gio Ponti, Marcello Nizzoli, Bruno Munari, Franco Albini, Carlo Mollino, Ignazio Gardella, BBPR, Carlo Scarpa, Piero Chiesa en Luigi Caccia Dominioni.

Rispetto a questo nuovo spirito e riguardo anche alle forze in campo (da una parte architetti, artisti, artigiani aperti a nuove esperienze, dall'altra piccoli imprenditori, giovani ingegneri, operai specializzati, desiderosi di esprimere il proprio potenziale), due casi emblematici testimoniano la presenza di queste diverse componenti progettuali nel disegno del prodotto industriale tra il 1946 e il 1950. Da una parte il fenomeno *scooter*, con i primi modelli Vespa e Lambretta, indiscussi simboli di un nuovo "modo italiano", popolare e scanzonato, di dare forma ad una modernità altra rispetto a quella patinata dello *streamline* americano. Si tratta di originali gemmazioni tipologiche nate dalle visioni inaspettate di tre ingegneri aeronautici, Corradino D'Ascanio per la Vespa, e Cesare Pallavicino e Pierluigi Torre per la Lambretta, che sanno rispondere brillantemente all'urgente domanda progettuale di riconversione industriale posta da illuminati industriali, Enrico Piaggio e Ferdinando Innocenti. Dall'altra parte le macchine per scrivere e da calcolo prodotte da Olivetti e disegnate da Marcello Nizzoli, nato artista plastico nel più giovanile spirito futurista (anni Venti), avvicinatosi alla sfera progettuale sotto l'influenza razionalista (anni Trenta), sino a diventare il prototipo del moderno *designer* industriale, negli anni Quaranta/Sessanta. Sue sono due icone considerate alle origini del *design* italiano: la macchina per scrivere Lettera 22 (1950) per Olivetti e la macchina per cucire Mirella (1956) prodotta dalla Necchi di Pavia.

Dopo il 1948 si delineano gli anni propulsivi, ma anche critici, della crescita e dell'organizzazione per la nascente cultura del *design* italiano. Una nuova cultura di progetto, che in quegli anni si va formando all'interno di una cerchia ristretta di architetti, grafici, artisti, intellettuali e industriali "illuminati", si mostra ben attenta e coinvolta in tutto questo rinnovamento culturale, ma fatica non poco a trovare spazi istituzionali di governo attenti alle prospettive culturali ed economiche di questo plusvalore ideativo.

In questo periodo si affinano diversi percorsi di ricerca nell'ambito dell'architettura degli interni, i quali, oltre a mostrare interessanti interpretazioni dell'espressione neorealista per l'impegno della ricostruzione, denunciano anche un bisogno di allargare i propri orizzonti, ricostruendo dialoghi interrotti sia con le ricerche internazionali (Charles Eames, Alvar Aalto), sia con le radici storiche della cultura dell'abitare in Italia. Le esperienze

sans le savoir les bases d'un processus fondamental qui allait marquer la renaissance de l'Italie : le boom économique.

Par rapport à ce nouvel esprit et au vu des forces en présence (d'un côté des architectes, artistes, artisans ouverts à de nouvelles expériences, de l'autre de petits entrepreneurs, de jeunes ingénieurs, des ouvriers spécialisés, désireux d'exprimer leur potentiel), deux cas emblématiques témoignent de la présence de ces différentes composantes dans la conception du projet d'un produit industriel entre 1946 et 1950. D'un côté, le phénomène du scooter. Les premiers modèles de Vespa et Lambretta sont les symboles indiscutables d'une nouvelle « manière italienne », populaire et désinvolte, de donner forme à une modernité différente de la modernité patinée du *streamline* américain. Il s'agit de bourgeonnements typologiques originaux nés de visions inattendues proposées par trois ingénieurs aéronautiques, Corradino D'Ascanio pour la Vespa, Cesare Pallavicino et Pierluigi Torre pour la Lambretta, qui surent répondre brillamment à la demande urgente émanant d'industriels éclairés comme Enrico Piaggio et Ferdinando Innocenti cherchant des projets nouveaux au service d'une reconversion industrielle. De l'autre côté, les machines à écrire et à calculer produites par Olivetti et conçues par Marcello Nizzoli. Ce dernier, né artiste plasticien dans l'esprit futuriste à ses débuts (les années 20), s'était approché de la sphère de la conception industrielle sous l'influence rationaliste (années 30), jusqu'à devenir le prototype du designer industriel moderne, dans les années 40-60. On lui doit deux icônes souvent considérées à l'origine du design italien : la machine à écrire Lettera 22 (1950) pour Olivetti et la machine à coudre Mirella (1956) produite par Necchi à Pavie.

Après 1948 arrivent les années à la fois déterminantes et critiques pour la culture naissante du design italien : celles de la croissance et de l'organisation. Dans ces années-là, une nouvelle culture du projet est en train de se former au sein d'un cercle restreint d'architectes, de graphistes, d'artistes, d'intellectuels et d'industriels « éclairés ». Elle est très attentive à ce mouvement de renouveau culturel et s'y implique, mais elle a bien du mal à trouver des espaces institutionnels, du côté du gouvernement, qui soient sensibles aux perspectives culturelles et économiques de cette valeur ajoutée créative.

À cette époque s'affinent différents parcours de recherche dans le domaine de l'architecture d'intérieur. En plus d'offrir d'intéressantes interprétations de l'expression néoréaliste

Maar de algemene context is complexer en afgezien van de actuele situatie blijft de modernisering op een veront-rustende manier achter. Het enthousiasme, je kunt ook zeggen de euforie die het land in deze periode overspoelt, is hoe dan ook sterk, wat blijkt uit het grote aantal aanvragen van patenten op siermodellen en gebruikmodellen dat in die jaren wordt gedeponeerd. In deze periode is het uitgangspunt nog niet de consumptie, maar eerder een sociale utopie die haar behoeften van onderaf in kaart brengt en bevredigt. Een positief elan dat onbewust de basis zal leggen voor een fundamenteel proces dat de heropleving van Italië zal markeren: de economische groei.

Met betrekking tot dit nieuwe elan en de betrokken partijen (enerzijds architecten, kunstenaars en ambachtslieden die open staan voor nieuwe ervaringen, anderzijds kleine ondernemers, jonge ingenieurs en geschoolde arbeiders die graag willen laten zien wat ze kunnen) zijn twee fenomenen exemplarisch voor de aanwezigheid van die verschillende ontwerpcomponenten in het industrieel productontwerp tussen 1946 en 1950. Ten eerste de scooter, met de eerste Vespa- en Lambrettamodellen, de onbetwiste symbolen van het nieuwe, populaire en luchthartige Italiaanse design, dat de moderne tijd op een andere manier vormgeeft dan de gelijke versie van het Amerikaanse Streamline Design. De scooter is het originele, unieke resultaat van de verrassende visies van drie luchtvaartingenieurs, Corradino d'Ascanio voor Vespa en Cesare Pallavicino en Pierluigi Torre voor Lambretta, die daarmee op briljante wijze inspringen op de urgente vraag naar industrieel te vervaardigen ontwerpen, opgeworpen door de vooraanstaande industriëlen Enrico Piaggio en Ferdinando Innocenti. En ten tweede de schrijf- en rekenmachines, geproduceerd door Olivetti en ontworpen door Marcello Nizzoli, die in de beginjaren van het futurisme begon als beeldend kunstenaar (jaren twintig) en onder invloed van het rationalisme in de ontwerpwereld terecht kwam (jaren dertig), tot hij in de jaren zestig en zeventig het prototype werd van de moderne industrieel ontwerper. Van zijn hand zijn twee iconen die worden beschouwd als het fundament van het Italiaanse design: de schrijfmachine Lettera 22 (1950) voor Olivetti en de naaimachine Mirella (1956), geproduceerd door Necchi uit Pavia.

Na 1948 tekenen zich opwindende, maar ook onzekere jaren af waarin de opkomende Italiaanse designcultuur groeit en wordt georganiseerd. De kleine kring architecten, grafici, kunstenaars, intellectuelen en 'verlichte' industriëlen die zich in die jaren met design bezighoudt, volgt alle culturele



americane e scandinave soprattutto, e la ricostruzione di un universo borghese illuminato, ideale modello di una società colta ed evoluta nel solco di una tradizione culturale e costruttiva, sono i punti focali da cui tracciare queste nuove prospettive.

Il mondo della casa diventa il luogo di una sofisticata ricerca progettuale su più livelli: se da una parte l'architettura degli interni lavora sulla rielaborazione di nuove tipologie d'alloggio più rispondenti alle urgenti necessità della ricostruzione postbellica, su un altro piano, gli stessi architetti danno vita a un'intensa ricerca sperimentale sulle nuove tipologie degli elementi d'arredo che aprirà la strada a nuovi scenari abitativi più rispondenti alle rivoluzioni culturali e dei costumi che l'Italia si troverà ad affrontare a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Ma al di là di alcuni fondamentali progetti di chiaro indirizzo industriale, ancora per molto tempo rimarrà una costante del mobile italiano il fatto di arrivare alla produzione di piccola o media serie dopo essere stato prima concepito e "provato" come pezzo singolo per specifici spazi abitativi.

Gio Ponti ormai fa scuola da tempo con la sua idea di creatività fondata sulla ricchezza e l'esperienza artigianale del nostro paese e il caso della sedia "Superleggera" (1957) per Cassina, ispirata allo storico modello della sedia detta "Chiavarina" (primi dell'800) ne è un chiaro esempio. La sua energia si irradia in tutte le direzioni e non c'è settore nel quale non senta il bisogno di portare il suo segno di modernità, che negli anni Cinquanta assumerà prevalentemente la forma sfaccettata del "cristallo", di cui anche la "Superleggera" sarà esemplare testimonianza. Su un piano diverso, decisamente più di matrice razionalista, ma in parte affine a quello di Ponti, si muovono Luigi Caccia Dominioni, Ignazio Gardella, il più giovane Vico Magistretti (accomunati anche dall'esperienza della produzione di mobili Azucena) e Franco Albini, interessati in quel periodo storico a raggiungere, anche nel campo dell'architettura degli interni, una sintesi onesta e contemporanea tra il vecchio e il nuovo, tra l'antico e il moderno. È il tema delle "preesistenze storiche", posto da Ernesto Nathan Rogers sulle pagine di "Casabella", a diventare la questione etica ed estetica cruciale su cui verificare la propria ricerca progettuale in quegli anni. Per Albini, sempre più investito di un ruolo di riferimento per la cultura di progetto formatasi nella scuola razionalista degli anni Trenta, il cammino di questa ricerca è fatto scavando ancora più dentro le regole del fare razionalista e scoprendovi un

dans l'effort de reconstruction, s'y manifeste aussi un besoin d'élargir les horizons en renouant les dialogues interrompus aussi bien avec les recherches internationales (Charles Eames, Alvar Aalto), qu'avec les racines historiques de la culture de l'habitat en Italie. Les expériences américaines et scandinaves, et la reconstruction d'un univers bourgeois éclairé, modèle idéal d'une société cultivée et évoluée dans le sillage d'une tradition culturelle et architecturale, vont être les bases principales à partir desquelles tracer ces nouvelles perspectives

Le monde de la maison devient le lieu d'une recherche sophistiquée à plusieurs niveaux au moment de la conception du projet : si d'un côté l'architecture d'intérieur travaille sur la réélaboration de nouvelles typologies de logement répondant mieux aux besoins urgents de la reconstruction après-guerre, sur un autre plan ces mêmes architectes alimentent une intense recherche expérimentale sur les nouveautés typologiques des éléments d'ameublement, qui ouvrira la voie à de nouveaux cadres de vie répondant mieux aux révolutions de la culture et des mœurs que l'Italie devra affronter au tournant entre les années 50 et les années 60. Pourtant, à l'exception de certains projets fondamentaux destinés clairement à l'industrie, le meuble italien restera encore longtemps marqué par une constante : celle de n'arriver à la production en petite ou moyenne série qu'après avoir été d'abord conçu et « mis à l'épreuve » comme pièce unique destinée à des espaces d'habitation spécifiques.

Gio Ponti, désormais, a fait école avec son idée d'une créativité fondée sur la richesse et sur le savoir-faire artisanal dans notre pays et le cas de la chaise « Superleggera » (1957) pour Cassina, inspirée du modèle historique de la chaise dite « Chiavarina » (début du XIX<sup>e</sup> siècle) en est un exemple parlant. Son énergie rayonne dans toutes les directions et pas un secteur n'échappe à son envie d'y porter la modernité, dont le signe est principalement chez lui dans les années 50 la forme du « cristal » à facettes. Et la « Superleggera » en est là encore un témoignage exemplaire. Sur un plan différent, davantage rationaliste – et bien qu'ils aient des affinités avec Ponti – Luigi Caccia Dominioni, Ignazio Gardella, Vico Magistretti (plus jeune, mais partageant l'expérience de la production des meubles Azucena) et Franco Albini cherchent à la même époque à atteindre également dans le domaine de l'architecture d'intérieur, une synthèse honnête et contemporaine entre l'ancien et le nouveau, l'antique et le moderne. Ainsi le thème des « préexistences historiques », qu'Ernesto Nathan Rogers

vernieuwingen op de voet, maar heeft de grootste moeite instanties te vinden die oog hebben voor de culturele en economische meerwaarde van hun ideeën.

In deze periode verfijnen zich verschillende onderzoekstrajecten op het gebied van de binnenhuisarchitectuur, die niet alleen interessante interpretaties laten zien van de neorealistische benadering van de wederopbouw, maar ook een behoefte blootleggen om de eigen horizon te verbreden door de verbroken dialoog te herstellen met zowel het internationale onderzoek (Charles Eames en Alvar Aalto) als de historische wortels van de wooncultuur in Italië. Vooral de Amerikaanse en Scandinavische experimenten, maar ook het herstel van een 'verlicht burgerlijk universum', het ideale model van een beschaafde samenleving die zich heeft ontwikkeld in het spoor van een culturele en bouwkundige traditie, zijn de kernpunten van waaruit deze nieuwe perspectieven worden geformuleerd.

Het woondomein wordt dé plek voor geavanceerd onderzoek naar design op verschillende terreinen: enerzijds richt de binnenhuisarchitectuur zich op de ontwikkeling van nieuwe woningtypes die beter aansluiten op de dringende behoeften van de naoorlogse wederopbouw, anderzijds beginnen dezelfde architecten te experimenteren met nieuwe vormen van meubilair wat de weg zal vrijmaken voor nieuwe opvattingen over wonen die beter aansluiten bij de grote culturele en maatschappelijke veranderingen die zich in de jaren vijftig en zestig in Italië afspelen. Een paar belangrijke, uitgesproken industrieel georiënteerde ontwerpen daargelaten, zal het produceren van kleine of middelgrote series meubels die eerst als afzonderlijke stukken voor specifieke soorten huisvesting zijn bedacht en getest, nog heel lang een constante in de Italiaanse meubelindustrie blijven.

Gio Ponti maakt dan al enige tijd school met zijn op de rijke ambachtelijke ervaring van Italië gebaseerde opvatting over creativiteit, en de stoel Superleggera (1957) voor Cassina, geïnspireerd op het klassieke model stoel genaamd Chiavarina (begin 1800), is daar een duidelijk voorbeeld van. Zijn energie spat alle kanten op en er is geen sector waarop hij niet zijn stempel van moderniteit wil drukken, die in de jaren vijftig hoofdzakelijk de vorm zal aannemen van een facetrijke kristal, waarvan ook de Superleggera een sprekend voorbeeld zal zijn. Op een ander, meer op rationalistische leest geschoeid maar deels ook met Ponti verwant vlak, bewegen zich Luigi Caccia Dominioni, Ignazio Gardella, de jongere Vico Magistretti (die elkaar ook kennen via meubelfabrikant

nuovo senso del dettaglio, dell'articolazione delle parti, della rarefazione dei mezzi a disposizione che apre a una serie di sperimentazioni linguistiche di grande intensità e di notevole influenza sulla produzione italiana successiva.

Un caso a sé costituirà la linea progettuale di Carlo Mollino, che continuerà la sua originalissima ricerca nello spazio domestico lavorando con i materiali della storia intersecati con schegge di modernità per allestire ambienti fluidi, onirici, espressioni di una radicale interiorità. Analogamente a questo, per autonomia e originalità, ma con una poetica totalmente diversa, inizierà a distinguersi anche la ricerca "narrativa" di Carlo Scarpa, impregnata della raffinatezza bizantina dell'area veneziana innestata nell'appassionata rilettura della progettazione organica di Frank Lloyd Wright. Tra le varie culture di progetto che si esprimono in quegli anni con continuità di ricerca e significativi risultati industriali, si distinguono anche la passione verso il tema del mobile, nel suo delicato rapporto tra aggiornamento industriale e tradizione, portato avanti da Carlo De Carli, e la raffinata metodologia industriale applicata in diversi campi da Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti.

A metà degli anni Cinquanta uno spartiacque significativo è rappresentato dalla personalità emergente di Vittoriano Viganò che, grazie anche ad alcuni emblematici lavori nell'architettura degli interni (e in particolare nella sua casa del 1956) ai quali si associano originali ricerche sulla tipologia, la tecnologia e la forma di alcuni elementi d'arredo, sarà riconosciuto a livello internazionale come uno dei più interessanti rappresentanti di quella tendenza che negli anni Cinquanta verrà soprannominata "brutalismo".

Altro battitore libero impegnato in una "leggera" e ironica distruzione dell'universo borghese è Ettore Sottsass, che lavora per una rifondazione del paesaggio domestico riletto in un sistema aperto e destrutturato degli oggetti. Da questo periodo di verifiche compiute per lo più sul pezzo singolo e il disegno degli spazi interni dell'architettura, Sottsass trarrà quel suo particolarissimo modo di entrare nei valori più profondi dell'oggetto d'uso che lo porterà negli anni successivi a rivestire un ruolo fondamentale nella storia del *design* italiano e non solo. Ricordiamo il suo percorso nel *design* delle macchine per scrivere e da calcolo Olivetti durante l'avvento dell'elettronica e in particolare la sua illuminante interpretazione del *design* del primo grande calcolatore elettronico, serie Elea 9000,

développe dans les pages de *Casabella*, devient la question éthique et esthétique cruciale, le crible de toute recherche, de tout projet dans ces années-là. Pour Albin, qui jouait alors un rôle de référence croissant dans l'approche du projet qui s'était formée au sein de l'école rationaliste dans les années 30, cette recherche exige de creuser encore davantage les *regole del fare* du Rationalisme pour y découvrir un sens nouveau du détail, de l'articulation des parties, de la raréfaction des moyens à disposition. Cela inaugurerait une série d'expérimentations sur les langages d'une grande intensité et qui auront une remarquable influence sur la production italienne à venir.

La conception du projet développée par Carlo Mollino constituera un cas à part. Il continuera ses recherches très originales sur l'espace domestique en travaillant avec des matériaux anciens croisés à des éclats de modernité pour créer des lieux fluides, oniriques, expressions d'une intériorité radicale. De façon analogue, par son autonomie et son originalité, mais avec une poétique totalement différente, Carlo Scarpa va commencer à se distinguer par sa recherche « narrative », imprégnée du raffinement byzantin de la région vénitienne greffée à la relecture passionnée de la conception organique du projet de Frank Lloyd Wright. Différentes cultures du projet s'expriment ainsi dans ces années-là, dans une recherche continue et avec des résultats industriels significatifs. Vont également s'y distinguer Carlo De Carli, avec sa passion pour le meuble, dans son rapport délicat entre adaptation industrielle et tradition, et Angelo Mangiarotti et Bruno Morassutti, avec une méthodologie industrielle raffinée qu'ils appliquent dans divers domaines.

Au milieu des années 50, la personnalité émergente de Vittoriano Viganò marque un tournant. Plusieurs travaux emblématiques dans le domaine de l'architecture d'intérieur (et en particulier sa maison en 1956) ainsi que des recherches originales sur la typologie, la technologie et la forme de différents éléments de mobilier, vont lui offrir une reconnaissance au niveau international et en faire l'un des représentants les plus intéressants de cette tendance qui, dans les années 50, va être appelée le « brutalisme ».

Autre franc-tireur s'attaquant à une destruction ironique et « légère » de l'univers bourgeois, Ettore Sottsass travaille à une refondation du paysage domestique relu dans un système ouvert et déstructuré d'objets. Ce fut pour lui une période de vérifications menées le plus souvent sur la pièce

Azucena) et Franco Albini, die in die periode ook op het gebied van de binnenhuisarchitectuur een zuivere, eigentijdse synthese tot stand willen brengen tussen oud en nieuw, tussen klassiek en modern. Het thema 'historische anciënniteit', dat Ernesto Nathan Rogers naar voren brengt in het tijdschrift *Casabella*, wordt de cruciale ethische en esthetische vraag waaraan het ontwerponderzoek in die jaren wordt getoetst. Albin, die steeds meer een voorbeeldfiguur wordt voor de designcultuur die in de rationalistische school van de jaren dertig tot stand kwam, ontwikkelt dat onderzoek door zich nog meer in de rationalistische praktijkregels te verdiepen en daarin een nieuw gevoel voor detail te ontdekken, voor de accentuering van bepaalde onderdelen en voor een ijlere vormgeving door minder materiaal te gebruiken, wat leidt tot een serie fantastische meubels die later grote invloed zullen uitoefenen op de Italiaanse productie.

De ontwerplijn van Carlo Mollino staat op zichzelf. Hij zet zijn originele onderzoek in het woondomein voort door met een combinatie van historische en moderne materialen vloeiende, dromerige, omgevingen in te richten waaruit een vergaande intimiteit spreekt. Ook het 'verhalende' onderzoek van Carlo Scarpa, dat even autonoom en origineel is maar gebaseerd op heel andere creatieve uitgangspunten, zal de aandacht gaan trekken. In zijn werk ent hij het Byzantijnse raffinement van Venetië en omgeving op de organische ontwerpen van Frank Lloyd Wright. In alle verschillende ontwerpstijlen die zich in die jaren manifesteren in onderzoek en industriële resultaten, klinkt ook de passie door voor het meubel, dat een subtiel evenwicht zoekt tussen traditie en aanpassing aan de industrie, zoals te zien is in het werk van Carlo De Carli, en de verfijnde industriële manier van werken die op verschillende gebieden wordt toegepast door Angelo Mangiarotti en Bruno Morassutti.

Halverwege de jaren vijftig zorgt rijzende ster Vittoriano Viganò voor een belangrijke waterscheiding. Dankzij een paar baanbrekende werken op het gebied van binnenhuisarchitectuur (en in het bijzonder in zijn eigen woning uit 1956), en zijn originele onderzoek naar de typologie, technologie en vorm van meubelstukken, zal hij internationaal erkend worden als een van de interessantste representanten van de stroming die in de jaren vijftig de bijnaam 'brutalisme' zal krijgen.

Een andere libero die bezig is met een 'luchtige' en ironische afbraak van de burgerlijke wereld is Ettore Sottsass, die het woonlandschap opnieuw wil inrichten aan de hand

come un sistema di elementi d'arredo dedicato, un'idea di spazio aperto e libero in cui l'uomo "dialoga", come in un nuovo umanesimo, con la dimensione diffusa e astratta delle nuove funzioni delle macchine del futuro.

In questo quadro una svolta cruciale è rappresentata dalla mostra "Colori e forme nella casa d'oggi" (Villa Olmo, Como 1957), dove Achille e Pier Giacomo Castiglioni partecipano con l'allestimento di un piccolo ambiente, apparentemente di risulta, arredato con tanti elementi: alcuni recuperati tra i classici della "storia", sia autoriale (es. Thonet) sia anonima (es. sedia a sdraio), altri costruiti da loro assemblando parti recuperate da diverse forme della quotidianità. Questo nuovo mondo proposto dai Castiglioni assume per la storia del *design* italiano il valore di una sorta di "Cappella degli Scrovegni", scatenando un'incredibile reazione a catena che esploderà in tutta la sua evidenza nel decennio successivo, quando alcuni degli elementi d'arredo creati appositamente per questo micro-interno verranno per la prima volta prodotti in serie diventando presto delle icone del *design* italiano nel mondo, *in primis* lo sgabello "Mezzadro" prodotta da Zanotta a partire dal 1971.

Il progetto dei fratelli Castiglioni per Villa Olmo mette in evidenza anche il grande valore sperimentale della progettazione degli allestimenti, sia fieristici che culturali, nei quali pressoché tutti i progettisti impegnati in questo periodo sul fronte della modernità si cimentano con un forte e originale spirito di ricerca.

Con la ripresa economica, quella che era stata la progettazione d'emergenza del primo dopoguerra si trasforma in un vero problema industriale che vede molti progettisti dare vita a un grande processo di rinnovamento dei modelli e delle forme di consumo soprattutto per la casa.

Appena si è ripreso a dare dignità e coraggio a una società ancora provata dallo sforzo della ricostruzione, altri bisogni lasciati un po' in disparte riemergono prepotenti: il piacere della forma e della sua rappresentazione si ripropongono con nuovi materiali e rinnovate soluzioni formali.

Si forma in questi primi anni Cinquanta una visione moderna e industrializzata dell'arredamento ben rappresentata dall'esempio Cassina (fortemente influenzata dal rapporto con Gio Ponti e le forniture navali, a cui si

unique et la conception des espaces intérieurs de l'architecture. Il en tirera cette manière bien à lui d'entrer dans les valeurs les plus profondes de l'objet d'usage qui, dans les années qui suivirent, vont lui faire jouer un rôle fondamental dans l'histoire du design italien et au-delà. Rappelons son parcours dans le design des machines à écrire et à calculer Olivetti durant l'avènement de l'électronique et en particulier son interprétation éclairante du design du premier grand calculateur électronique, la série Elea 9000. Il le conçut comme un système d'élément de mobilier dédié, une idée d'espace ouvert libre où l'homme « dialogue », comme dans un nouvel humanisme, avec la dimension diffuse et abstraite des nouvelles fonctions des machines du futur.

Dans ce cadre, l'exposition « Couleurs et formes dans la maison d'aujourd'hui » (Villa Olmo, Côme, 1957) marque un tournant crucial. Achille et Pier Giacomo Castiglioni y participent et meublent une petite pièce, apparemment sans destination particulière, avec beaucoup d'éléments : certains récupérés parmi les classiques de l'« histoire », dont les auteurs étaient connus (Thonet par exemple), ou anonymes (comme la chaise-longue), d'autres construits par eux en rassemblant des éléments récupérés des différentes formes du quotidien. Ce nouveau monde proposé par les Castiglioni a, pour l'histoire du design italien, la valeur d'une sorte de « Chapelle des Scrovegni ». Il allait être à l'origine d'une incroyable réaction en chaîne éclatant dans toute son évidence dans la décennie suivante, quand certains des éléments du mobilier créés expressément pour ce micro-intérieur se trouveront pour la première fois produits en série, devenant rapidement des icônes du design italien dans le monde, à commencer par le tabouret « Mezzadro » produit par Zanotta à partir de l'année 1971.

Le projet des frères Castiglioni pour Villa Olmo met aussi en évidence la grande valeur expérimentale de la conception des scénographies, qu'elles soient destinées à des salons de foires ou au domaine culturel. Presque tous les designers engagés à cette époque sur le front de la modernité vont s'y mesurer avec un esprit de recherche fort et original.

Avec la reprise économique, le design de l'urgence de l'immédiat après-guerre change d'échelle et se transforme en une véritable problématique industrielle qui voit de nombreux designers engager un vaste processus de renouvellement des modèles et des formes de consommation, notamment pour la maison.

van een open en vrije benadering van objecten. Na deze periode waarin hij zich vooral bezighoudt met het ontwerp van unieke stukken en van interieurs, ontwikkelt Sottsass de voor hem kenmerkende wijze waarop hij zich verdiept in de meest fundamentele waarden van gebruiksvoorwerpen, waardoor hij later in en buiten Italië een belangrijke rol zal spelen in de geschiedenis van het design. Ik noem zijn betrokkenheid bij het ontwerpen van de schrijf- en rekenmachines van Olivetti tijdens de opkomst van de elektronica, en met name zijn verhelderende opvatting over het design van de eerste grote elektronische rekenmachine, de serie Elea 9000, die hij voorstelde als een systeem van meubelelementen dat een idee oproept van een open en vrije ruimte waarbinnen de mens, als in een nieuw soort humanisme, 'de dialoog aangaat' met de diffuse, abstracte dimensie van de nieuwe functies van de apparaten van de toekomst.

In dit kader zorgt de expositie 'Colori e forme nella casa d'oggi' (Villa Olmo, Como, 1957) voor een belangrijke ommekeer. Achille en Pier Giacomo Castiglioni richten daar een kleine ruimte in, ogenschijnlijk een berghok, met behulp van een groot aantal componenten: een paar historische klassiekers van een bekende (bijv. Thonet) of anonieme maker (bijv. de ligstoel), andere door hen zelf samengesteld met onderdelen uit allerlei alledaagse voorwerpen. Deze door de gebroeders Castiglioni gepresenteerde wereld doet niet onder voor de 'Cappella degli Scrovegni' als het gaat om de betekenis voor de geschiedenis van het Italiaanse design en brengt een ongelooflijke kettingreactie teweeg, die haar hoogtepunt bereikt in het decennium daarna, wanneer een paar meubelstukken die speciaal voor deze kleine binnenruimte waren vervaardigd, voor het eerst in serie worden geproduceerd en al snel wereldwijd iconen van het Italiaanse design worden, met voorop de kruk 'Mezzadro', die vanaf 1971 wordt geproduceerd door Zanotta.

De ontwerpen van de gebroeders Castiglioni voor Villa Olmo benadrukken ook de experimentele waarde van het inrichten van expositieruimtes, bijvoorbeeld op beurzen en bij culturele evenementen, en vrijwel alle moderne ontwerpers van die tijd maken hier intensief en op een originele manier gebruik van.

Naarmate de economie zich herstelt, verandert het nooddesign van de eerste jaren na de oorlog in een echt industrieel probleem, aangezien veel ontwerpers een

aggiungono F. Albini, C. De Carli, I. Parisi, A. Rosselli, G. Frattini, N. Zoncada), a cui si affiancano le esperienze di Gavina (*designer* C. Scarpa, f.lli Castiglioni) e di Poggi (*designer* F. Albini); nasce l'industria dell'imbottito con i divani tecnologici dell'Arflex (*designer* M. Zanuso, F. Albini, gruppo B.B.P.R., C. Pagani e altri), della Tecno (*designer* O. Borsani), della RIMA (*designer* G. Rinaldi), si modernizza il settore dell'illuminazione con Arteluce (*designer* G. Sarfatti), con Flos (*designer* A. e P. G. Castiglioni), O-luce (*designer* V. Magistretti, J. Colombo) e con Artemide (*designer* S. Mazza, S. Asti, V. Magistretti), si forma l'industria delle materie plastiche per l'uso domestico con la Kartell, creata nel 1946 dall'ingegnere-imprenditore-cultore del *design* Giulio Castelli, (*designer* G. Colombini, M. Zanuso, A e P. G. Castiglioni) e le Smalterie Meridionali (*designer* R. Menghi); fa i suoi primi passi l'industria degli elettrodomestici bianche e bruni: le macchine per cucire Necchi (*designer* Nizzoli) e Borletti (*designer* Zanuso), le lavatrici Ariston e Candy, gli apparecchi radio e fonografici Brionvega (*designer* Zanuso-Sapper, Castiglioni, Bellini), Phonola (*designer* Montagni, Berizzi, Butté), i ventilatori Zerowatt (*designer* E. Pirali).

Sono gli anni delle cosiddette "Triennali del *design*" (1951, 1954, 1957), dove inizia a prendere forma una presa di coscienza del ruolo economico e sociale del *design*: viene istituito il Premio Compasso d'Oro (1954), viene fondata l'Associazione per il Disegno Industriale (ADI, 1956), nasce l'ottima rivista "Stile industria" (1954-63) diretta da Alberto Rosselli.

Come per il mondo della casa anche il mondo dei trasporti si sviluppa rispondendo a diversi livelli, o per meglio dire classi, del mercato: quello del prodotto di massa, caratterizzato da interessanti aspetti innovativi (i già citati *scooter* Vespa e Lambretta con tutte le loro interessanti filiazioni, le minivetture 600 e nuova 500 progettate da Dante Giacosa, la Bianchina, l'Isetta e altre), quello del prodotto a tiratura limitata, fuoriserie, del prototipo di ricerca con forti componenti innovative sul piano tipologico, tecnologico e morfologico (spicca in tal senso il lavoro dei grandi carrozzieri quali Pininfarina, Bianchi Anderloni per Touring, Vignale, Bertone, Zagato e altri).

Nel gennaio del 1954 la televisione entra nelle case degli italiani fornendo un contributo decisivo all'unificazione, da un capo all'altro della penisola, di modelli di vita, di linguaggi, di comportamenti. La televisione innesca un

À peine a-t-on rendu dignité et courage à une société encore éprouvée par la reconstruction, que d'autres besoins laissés un peu à l'écart retrouvent leur place : le plaisir de la forme et celui de sa représentation refont leur apparition avec de nouveaux matériaux et des solutions formelles renouvelées.

En ce début des années 50 se forme une vision moderne et industrialisée du mobilier. L'exemple de Cassina en offre un témoignage significatif (le rapport avec Gio Ponti y joua un rôle déterminant, ainsi que les commandes pour l'industrie navale, mais y collaborèrent aussi F. Albini, C. De Carli, I. Parisi, A. Rosselli, G. Frattini, N. Zoncada), tout comme les expériences de Gavina (designers C. Scarpa, frères Castiglioni) et de Poggi (designer F. Albini). C'est la naissance de l'industrie du rembourrage avec les divans technologiques d'Arflex (designers M. Zanuso, F. Albini, groupe B.B.P.R., C. Pagani entre autres), de Tecno (designer O. Borsani), de RIMA (designer G. Rinaldi). Le secteur de l'éclairage se modernise avec Arteluce (designer G. Sarfatti), Flos (designers A. et P.G. Castiglioni), O-luce (designers V. Magistretti, J. Colombo) et Artemide (designers S. Mazza, S. Asti, V. Magistretti). L'industrie des matières plastiques à usage domestique s'invente avec la Kartell, créée en 1946 par l'ingénieur-entrepreneur-amateur de design Giulio Castelli, (designers G. Colombini, M. Zanuso, A. et P.G. Castiglioni) et les Smalterie Meridionali (designer R. Menghi). L'industrie de l'électroménager blanc et brun fait ses premiers pas : les machines à coudre Necchi (designer Nizzoli) et Borletti (designer Zanuso), les machines à laver Ariston et Candy, les appareils radio et phonographiques Brionvega (designers Zanuso-Sapper, Castiglioni, Bellini), Phonola (designers Montagni, Berizzi, Butté), les ventilateurs Zerowatt (designer E. Pirali).

Ce sont les années des « Triennales du design » (1951, 1954, 1957), marquant le début d'une prise de conscience du rôle économique et social joué par le design : institution du Prix Compasso d'Oro (1954), fondation de l'Associazione per il Disegno Industriale (ADI – Association pour le design industriel, 1956), naissance de l'excellente revue *Stile industria* (1954–63) dirigée par Alberto Rosselli.

Comme pour le monde de la maison, le monde des transports lui aussi se développe en répondant à différents niveaux, ou pour mieux dire classes, du marché : celui du produit de masse, caractérisé par des aspects innovants intéressants (les scooters Vespa et Lambretta déjà cités et toutes leurs déclinaisons, les mini-voitures 600 et Nuova

grootschalige vernieuwing van consumptiepatronen te weegbrengen, vooral op het gebied van wonen.

Zodra de samenleving, die nog steeds de gevolgen van de wederopbouw ondervindt, weer wat waardigheid en moed verzamelt, dienen behoeften die een beetje op de achtergrond waren geraakt, zich weer volop aan: het genieten van vorm en afwerking komt terug, met nieuwe materialen en nieuwe formele oplossingen.

In de vroege jaren vijftig ontwikkelt zich een moderne, geïndustrialiseerde visie op meubilair die goed wordt vertegenwoordigd door Cassina (sterk bepaald door de relatie met Gio Ponti en de ervaring met de inrichting van cruiseschepen, en de samenwerking met F. Albini, C. De Carli, I. Parisi, A. Rosselli, G. Frattini, N. Zoncada), door Gavina (ontwerpers C. Scarpa, gebroeders Castiglioni) en door Poggi (ontwerper F. Albini); er ontstaat een industrie van gepatenteerde producten, met de technologische divans van Arflex (ontwerpers M. Zanuso, F. Albini, de groep B.B.P.R., C. Pagani en anderen), Tecno (ontwerper O. Borsani), RIMA (ontwerper G. Rinaldi), de verlichtingssector moderniseert zich, met Arteluce (ontwerper G. Sarfatti), Flos (ontwerpers A. en P.G. Castiglioni), O-luce (ontwerpers V. Magistretti en J. Colombo) en Artemide (ontwerpers S. Mazza, S. Asti en V. Magistretti), de industrie van huishoudelijke voorwerpen van kunststof met Kartell, opgericht in 1946 door ingenieur/ondernemer/designliefhebber Giulio Castelli, (ontwerpers G. Colombini, M. Zanuso, A en P. G. Castiglioni) en de Smalterie Meridionali (ontwerper R. Menghi); de witgoed- en bruingoedindustrie zet haar eerste stappen in de wereld van het design: de naaimachines van Necchi (ontwerper Nizzoli) en Borletti (ontwerper Zanuso), de wasmachines Ariston en Candy, de radio- en fonografische toestellen van Brionvega (ontwerpers Zanuso-Sapper, Castiglioni en Bellini), Phonola (ontwerpers Montagni, Berizzi en Butté) en de ventilatoren van Zerowatt (ontwerper E. Pirali).

Het zijn de jaren van de zogeheten 'designtriennales' (1951, 1954, 1957) waarin een bewustzijn van de economische en sociale rol van design begint te dagen: de prijs Compasso d'Oro wordt in het leven geroepen (1954), de Associazione per il Disegno Industriale (ADI, 1956) wordt opgericht en het fantastische tijdschrift *Stile industria* (1954–63) wordt gepubliceerd onder leiding van Alberto Rosselli.

Evenals de wereld van het huis ontwikkelt ook de wereld van het vervoer zich op verschillende marktniveaus, of



inesauribile bisogno di comunicazioni che non ha precedenti. Così il 3 febbraio 1957 nasce *Carosello*, e grazie a questa formula unica al mondo, di spettacolo con “codino pubblicitario”, i prodotti escono dalla staticità del manifesto grafico o della pagina stampata e assumono vita, voce, e un grande potere di suggestione.

Ma il mondo della comunicazione, del *graphic design* e del *visual design*, conosce un altro momento di grande entusiasmo e creatività. Autori quali M. Huber, A. Steiner, R. Muratore, F. Grignani, E. Carmi, P. Tovaglia, M. Provinciali, AG Fronzoni, G. Confalonieri, I. Negri sviluppano nuovi linguaggi comunicativi fuori dagli schemi sempre più ripetitivi dei “classici” modelli della scuola razionalista internazionale. I nuovi grandi magazzini *La Rinascente* diventano una fucina attivissima chiamando a raccolta, fra gli altri L. Lamm, M. Huber, A. Steiner, R. Sambonet, G. Iliprandi, M. Vignelli, mentre l'azienda degli pneumatici Pirelli chiama B. Noorda, P. Tovaglia, A. Calabresi, e la Radio Televisione Italiana fa disegnare il proprio logo e le immagini grafiche a video da E. Carboni.

L'inizio di un avanzato programma di ricerca nel campo della tecnologia elettronica in Italia vede l'Olivetti nel 1959 fare passi da gigante con il primo grande calcolatore concepito per un mercato nuovo, alternativo ai monopoli americani (il già citato Elea 9003 con il *design* di Ettore Sottsass), portatore di principi assolutamente innovativi per il settore.

Sul finire degli anni Cinquanta assistiamo in Italia all'affermazione di una certa cultura dell'immagine, che accompagna la definitiva caduta, in buona parte del paese, della cultura contadina, favorendo così la condizione dello sviluppo economico, produttivo e dei consumi alla base dei successi del decennio seguente: è del 1957 il suo ingresso nel Mercato Comune Europeo, e del 1958, secondo molti studiosi, l'inizio del *boom* economico.

A partire dai primi anni Sessanta la cultura del *design*, sempre più connessa con una crescente produzione merceologica, assume un indiscutibile ruolo di preminenza riscontrabile anche all'interno della più vasta area del progetto, tanto da determinare i presupposti per un conflitto con le sue naturali consorelle disciplinari: architettura e pianificazione. Di certo risultano emblematici in questi anni il progressivo passaggio dall'architettura al *design* da parte di molti architetti. I temi della programmazione

500, conçues par Dante Giacosa, la Bianchina, l'Isetta et d'autres), celui du produit en tirage limité, hors-série, du prototype de recherche avec des aspects fortement novateurs sur le plan typologique, technologique et morphologique (on pense en particulier ici aux travaux des grands carrossiers comme Pininfarina, Bianchi Anderloni pour Touring, Vignale, Bertone, Zagato, entre autres).

En janvier 1954, la télévision entre dans les maisons des Italiens en apportant une contribution définitive à l'unification des modes de vie, des langages, des comportements, d'un bout à l'autre de la péninsule. La télévision amorce un inextinguible besoin de communication sans précédent. Ainsi le 3 février, naît l'émission *Carosello*. Cette formule unique au monde de programmes courts suivis d'une publicité permet aux produits d'échapper à la dimension statique de l'affiche publicitaire ou de la page imprimée et d'y prendre vie, de trouver une voix et d'acquérir un puissant pouvoir de suggestion.

Mais le monde de la communication, du *graphic design* et du *visual design*, connaît lui aussi un moment de grand enthousiasme et de créativité. Des auteurs tels que M. Huber, A. Steiner, R. Muratore, F. Grignani, E. Carmi, P. Tovaglia, M. Provinciali, AG. Fronzoni, G. Confalonieri, I. Negri développent de nouveaux langages de communication en dehors des schémas de plus en plus répétitifs des modèles « classiques » de l'école rationaliste internationale. Les nouveaux grands magasins *La Rinascente* deviennent un laboratoire extrêmement actif, mobilisant notamment L. Lamm, M. Huber, A. Steiner, R. Sambonet, G. Iliprandi, M. Vignelli, tandis que l'entreprise de pneumatique Pirelli appelle B. Noorda, P. Tovaglia, A. Calabresi, et que la *Radio Televisione Italiana* demande à E. Carboni de dessiner son logo et de concevoir son habillage graphique à l'écran.

Le lancement en Italie d'un programme de recherche avancé dans le domaine de la technologie électronique permet à Olivetti, en 1959, de faire des pas de géant avec le premier grand ordinateur conçu pour un marché nouveau, complémentaire des monopoles américains (le Elea 9003 déjà cité, dont le design est signé Ettore Sottsass), porteur de principes absolument novateurs pour le secteur.

À la fin des années 50, nous assistons en Italie à l'affirmation d'une nouvelle culture de l'image, qui accompagne la disparition définitive, dans une bonne partie du pays, de la culture paysanne, favorisant ainsi la possibilité du déve-

beter gezegd marktsegmenten: dat van het massaproduct, dat zich kenmerkt door interessante innovaties (onder andere de eerder genoemde Vespa- en Lambrettascooters met alle interessante afgeleiden daarvan, de kleine, door Dante Giacosa ontworpen Fiat 600 en de nieuwe Fiat 500, de Bianchina en de Isetta), dat van producten die slechts in een kleine serie worden gefabriceerd, en prototypes met sterke innovatieve componenten op typologisch, technologisch en morfologisch gebied (het werk van de grote carrosseriebouwers als Pininfarina, Bianchi Anderloni voor Touring, Vignale, Bertone, Zagato en anderen steekt er wat dat betreft met kop en schouders bovenuit).

In januari 1954 verovert de televisie de Italiaanse huiskamers, wat in alle uithoeken van het schiereiland een beslissende bijdrage levert aan de uniformiteit in levensstijl, taalgebruik en gedrag. De televisie ontketent een onuitputtelijke, ongekende behoefte aan communicatie. Zo verschijnt op 3 februari 1957 *Carosello* op de buis en dankzij deze wereldwijd unieke formule waarbij sketches gevolgd werden door reclame, komen de producten vanuit de statische context van het drukwerk tot leven, krijgen ze een stem en een grote suggestieve kracht.

Maar de wereld van de communicatie, van het *graphic* en *visual design*, kent nog een moment van groot enthousiasme en creativiteit. Ontwerpers als M. Huber, A. Steiner, R. Muratore, F. Grignani, E. Carmi, P. Tovaglia, M. Provinciali, AG. Fronzoni, G. Confalonieri en I. Negri ontwikkelen nieuwe idiomaten om te communiceren buiten de steeds eentoniger 'klassieke' patronen van de internationale rationalistische school. Het nieuwe warenhuis *La Rinascente* wordt een zeer vruchtbare kweekvijver waarin onder andere L. Lamm, M. Huber, A. Steiner, R. Sambonet, G. Iliprandi en M. Vignelli elkaar vinden, terwijl luchtbandenfabrikant Pirelli B. Noorda, P. Tovaglia en A. Calabresi aantrekt, en *Radio Televisione Italiana* zijn logo en grafische videobeelden laat ontwerpen door E. Carboni.

Aan het begin van een geavanceerd onderzoeksprogramma op het gebied van de elektrotechniek in Italië boekt Olivetti in 1959 een enorme vooruitgang met de eerste grote rekenmachine die is bedacht voor een nieuwe markt en een alternatief moet bieden voor de Amerikaanse monopolies (de eerder genoemde Elea 9003, naar het ontwerp van Ettore Sottsass), en die gebaseerd is op ontwerpprincipes die zonder meer innovatief zijn voor de sector.

industriale, la formazione di una prorompente piccola e media industria, insieme alla fondamentale sensibilità nel leggere le trasformazioni degli stili di vita, diventano gli strumenti costanti della nuova via italiana al disegno degli oggetti d'uso. Al lavoro del già citato gruppo di "maestri" apparsi sulla scena della ricostruzione nel primo dopoguerra e coinvolti in pieno nel fenomeno del "boom economico", si affianca una nuova generazione di "maestri", protagonisti dell'incalzante e contraddittorio sviluppo economico italiano degli anni 60/70, dove approcci molto diversi ideologicamente e formalmente interpretano miti e criticità di questo periodo storico. Ricordiamo la visione positiva e futuribile immaginata da Joe Colombo per un mondo tutto di plastica e ipertecnologizzato come in certi fumetti di supereroi; la lettura critica al modello dominante, consumistico-capitalista, rappresentata dalla coscienza etico-progettuale di Enzo Mari; la scaltra dissacrazione delle forme simbolo della merce, in sintonia con le profonde trasformazioni culturali della neonata società postindustriale, proposte da Mario Bellini; la raffinata riproposizione della qualità del dettaglio nell'interpretazione rinnovata dei materiali tradizionali da parte di Afra e Tobia Scarpa; la spigliata leggerezza di Gae Aulenti nel rileggere con uno spirito Pop forme sinuose e floreali d'ispirazione *art nouveau*; la gioiosa ricerca formale, contenuta in quegli anni nella vaga e fluida interpretazione "neoliberty", proposta da Sergio Asti; l'astratta eleganza minimalista, sintesi di contemporanee tensioni artistiche, espressa da Cini Boeri; la compiaciuta maestria professionale di un raffinato disegnatore quale Gianfranco Frattini; la pura ricerca artistica nel controllo di esclusivi materiali industriali affrontata puntualmente da Roberto Sambonet.

Rispetto ai temi di progetto posti in essere dalla "programmazione" risulta esemplare il sistema costruttivo e segnaletico progettato nel 1960 da F. Albini insieme a F. Helg, con B. Noorda per la parte grafica, per le stazioni della linea 1 della Metropolitana Milanese: primo caso italiano di definizione ambientale tramite il *design* di un sistema di trasporto pubblico.

Questo tema della "programmazione" diventa, anche sotto un particolare profilo di rilettura ideologica, il tema centrale di una corrente artistica molto vicina al mondo del progetto: l'Arte Programmata (Bruno Munari, Enzo Mari) che si intreccia con l'Arte Cinetica (Gianni Colombo, Gruppo T) e l'Op Art (Getulio Alviani,

loppement économique, productif et de la consommation à la base des succès de la décennie suivante : en 1957, le pays fait son entrée dans la Marché commun européen, et en 1958, selon la plupart des spécialistes, c'est le début du boom économique.

À partir du début du années 60, la culture du design, toujours plus liée à une production manufacturière en expansion, commence à jouer un rôle prééminent indiscutable même à l'intérieur du secteur plus vaste de la conception de projet. Cela va finir par déterminer un conflit avec des disciplines qui sont ses consœurs naturelles : l'architecture et la planification. Assurément, il est emblématique de constater le glissement progressif de l'architecture vers le design de la part de nombreux architectes dans ces années-là. Les thèmes de la programmation industrielle, la formation d'une petite et moyenne industrie débordante d'énergie, associée à une sensibilité profonde aux transformations des modes de vie, deviennent les instruments récurrents d'une approche nouvelle, propre à l'Italie, de la conception des objets d'usage. À côté du groupe des « maîtres » déjà cités, qui s'étaient affirmés dans le contexte de la reconstruction de l'immédiat après-guerre et étaient pleinement impliqués dans le phénomène du « boom économique », apparaît une nouvelle génération de « maîtres », jouant un rôle de premier plan pendant le développement économique rapide et contradictoire en Italie dans les années 60/70. S'y côtoient des approches très différentes d'un point de vue idéologique et formel pour interpréter les mythes et les difficultés de cette période historique. Rappelons la vision positive et futuriste imaginée par Joe Colombo pour un monde tout en plastique et hyper-technologique comme dans certaines bandes-dessinées de super-héros ; la lecture critique du modèle dominant, consumériste-capitaliste, offerte par la conscience éthique du projet qu'a Enzo Mari; la désacralisation habile des formes symboles de la marchandise, en résonance avec les profondes mutations culturelles de la toute nouvelle société post-industrielle, proposées par Mario Bellini ; le retour raffiné à la qualité du détail dans l'interprétation renouvelée des matériaux traditionnels de la part d'Afra et Tobia Scarpa ; la légèreté et l'allant de Gae Aulenti offrant une relecture dans un esprit Pop de sinueuses formes florales d'inspiration Art nouveau ; la joyeuse recherche formelle appartenant dans ces années-là à la vague et fluide réinterprétation « néo-liberty », proposée par Sergio Asti ; l'élégance minimaliste abstraite, synthétisant les tensions artistiques contemporaines, exprimée par Cini Boeri ; la maestria professionnelle satisfaite

Eind jaren vijftig ontstaat er in Italië een beeldcultuur die, althans in een groot deel van het land, de definitieve val inluidt van de plattelandscultuur en zo de voorwaarden schept voor de groei van de economie, de productie en de consumptie die de basis legt voor het succes in het volgende decennium: in 1957 treedt Italië toe tot de Europese Economische Gemeenschap en in 1958 begint volgens veel deskundigen de economische *boom*.

Vanaf begin jaren zestig krijgt de designcultuur, die steeds nauwer verbonden is met de groeiende handelsproductie, een onbetwistbare voortrekkersrol, die ook voelbaar is op een uitgebreider terrein van ontwerp. Die rol is zo groot dat deze aanleiding geeft tot een conflict met haar van nature meest verwante disciplines: architectuur en ruimtelijke ordening. Symbolisch in dit verband is het feit dat veel architecten in die jaren de overstap maken van architectuur naar design. De industriële planning, de niet te stuiten groei van de kleine en middelgrote industrie en het uitgesproken talent om veranderingen van levensstijl te 'lezen', worden de constante instrumenten van de nieuwe Italiaanse manier van ontwerpen van gebruiksvoorwerpen. Naast het werk van de eerder genoemde 'meesters' die onmiddellijk na de oorlog ten tonele verschenen en volop betrokken waren bij de economische groei, zien we een nieuwe generatie 'meesters', hoofdrolspelers in de snelle economische groei in het Italië van de jaren '60/'70, die ook ambivalent is, gezien de in ideologisch en formeel opzicht sterk uiteenlopende interpretaties van de mythen en knelpunten van deze periode. Ik denk aan het positieve toekomstvisioen van Joe Colombo van een wereld die volledig is gemaakt van kunststof en, zoals in sommige strips over superhelden, supergetechnologiseerd; aan de kritische benadering van het dominante kapitalistische consumptiemodel, verbeeld door de ethische manier van ontwerpen van Enzo Mari; aan de sluwe ontheiliging van de symbolische vormen van handelswaar, in overeenstemming met de vergaande culturele veranderingen in de nieuwe postindustriële samenleving, verbeeld door Mario Bellini; aan het op geraffineerde wijze in ere herstellen van de waarde van details in de vernieuwde interpretatie van traditionele materialen door Afra en Tobia Scarpa; aan de lichtvoetigheid waarmee Gae Aulenti de op de art nouveau geïnspireerde kronkelige vormen en bloemmotieven op een pop-artmanier benadert; aan het uitbundige vormonderzoek dat in die jaren plaatsvindt in de vage en vloeiende 'neo-liberty'-interpretatie van Sergio Asti; aan de abstracte minimalistische elegantie, de synthese van eigentijdse artistieke spanningen, tot uitdrukking

Franco Grignani), e per vie traverse si collegherà anche con alcune delle prime esperienze d'arte ambientale proposte da Lucio Fontana con il suo Spazialismo, l'arte "oggettuale" di Enrico Castellani, e le ricerche provocatorie tra dada e concettuale di Piero Manzoni.

Si distingue particolarmente in questa fase la produzione, già avviata a metà degli anni Cinquanta dell'azienda Danese, che con i suoi due – e quasi unici – *designer* Bruno Munari ed Enzo Mari costruisce uno dei cataloghi di oggetti di complementi d'arredo (posacenere, lampade da tavolo, portaombrelli e così via) più interessanti per l'innovazione tipologica e il rigore minimale del segno.

A metà degli anni Sessanta inizia a sentirsi un profondo malessere che emerge da quello che si sta rivelando come il ventre molle del *boom* economico. Anche il *design* vive una sofferta, ma anche stimolante, stagione di messa in discussione del suo ruolo dentro la macchina consumistica. Se da una parte accade che i giovani discepoli della scuola razionalista innescono una interessante reazione al dogmatismo del nuovo "*international Style*", e danno luogo a una breve, ma significativa fiammata di ricerca, ambigualmente "retrò", nota come *Neo-liberty* (V. Gregotti, G. Aulenti, S. Asti, P. Portoghesi, A. Rossi, R. Gabetti e A. Isola, U. Riva), su un altro piano alcuni progettisti più vicini al mondo dell'arte si concentrano su una linea progettuale sempre più "minimale" e secca.

Nel clima di rivoluzione dei costumi che, dalla metà degli anni Sessanta, sta attraversando il mondo intero, iniziano ad emergere delle istanze di critica totale a quello che si riteneva ormai essere un fallimento della teoria classica del *design*, e in risposta alcuni gruppi di giovanissimi progettisti, l'ultima avanguardia e forse gli ultimi "maestri" (Archizoom, Superstudio, Gruppo Strum, G. Pettena, G. Pesce, A. Mendini), accompagnati dalla fondamentale guida spirituale di Ettore Sottsass, lanciano delle provocazioni utopiche che verranno raccolte sotto il titolo di *Radical Design*. Nel 1972 una grande mostra al MoMA di New York, intitolata "Italy: The New Domestic Landscape", sancisce il successo internazionale del *design* italiano, mettendo sul palco d'onore anche le emergenti proposte *Radical*.

Negli anni Settanta gli oggetti per la casa proposti da queste nuove generazioni del *design* (il gruppo De Pas-D'Urbino-Lomazzi, G. Pesce, P. Deganello, M. Morozzi,

d'un dessinateur raffiné comme Gianfranco Frattini ; la pure recherche artistique dans le contrôle de matériaux industriels exclusifs menée avec rigueur par Roberto Sambonet.

Vu les problématiques de projet imposées par la « programmation », F. Albini, avec F. Helg – B. Noorda étant chargé de la partie graphique – conçut, en 1960, un système vraiment exemplaire de construction et de signalétique pour les stations de la ligne 1 du métro de Milan : ce fut le premier exemple en Italie d'une définition contextuelle par le design d'un système de transport public.

Ce thème de la « programmation » devient, dans une perspective qui est aussi une relecture idéologique, le thème central d'un courant artistique très proche du monde du design : l'Art programmé (Bruno Munari, Enzo Mari). Il se rapproche à la fois de l'Art cinétique (Gianni Colombo, Gruppo T) et de l'Op Art (Getulio Alviani, Franco Grignani) et, par des voies transversales, il aura aussi des liens avec certaines des premières expériences d'*arte ambientale* proposées par Lucio Fontana avec son Spatialisme, avec l'art « objectuel » (*arte oggettuale*) d'Enrico Castellani, et avec les recherches provocatrices entre dada et art conceptuel de Piero Manzoni.

L'entreprise Danese se distingue tout particulièrement à cette époque-là, par une production dont le cycle avait débuté dans les années 50. Avec ses deux designers – presque exclusifs – Bruno Munari et Enzo Mari, elle construit l'un des catalogues d'objets de décoration d'intérieur (cendriers, lampes de bureau, porte-parapluies, etc.) les plus intéressants du point de vue de l'innovation typologique et de la rigueur minimale du signe.

Au milieu des années 60, commence à affleurer un profond malaise qui émerge de ce qui va bientôt se révéler être le talon d'Achille du boom économique. Le design lui aussi traverse une période douloureuse, mais stimulante de remise en question de son rôle au sein de la machinerie consumériste. Si d'un côté, il arrive que les jeunes disciples de l'école rationaliste amorcent une intéressante réaction au dogmatisme du nouvel « *international Style* », et donnent lieu à une brève mais significative flambée de recherche, ayant une ambiguë dimension « rétro » et appelée *Néo-liberty* (V. Gregotti, G. Aulenti, S. Asti, P. Portoghesi, A. Rossi, R. Gabetti et A. Isola, U. Riva), sur un autre plan, des designers plus proches du monde de l'art se concentrent sur une approche du projet toujours plus « minimale » et sobre.

gebracht in het werk van Cini Boeri; aan het veelgeprezen meesterschap van een geraffineerd ontwerper als Gianfranco Frattini; en aan het consciëntieuze artistieke onderzoek naar de controle over het gebruik van exclusieve industriële materialen van Roberto Sambonet.

Symbolisch voor de ontwerpthema's die ontstaan door bovengenoemde 'planning', is het in 1960 door F. Albini en F. Helg ontworpen constructie- en bewegwijzeringssysteem voor de metrostations van lijn 1 van de ondergrondse van Milaan, waarbij B. Noorda het grafische gedeelte voor zijn rekening nam. Het is het eerste voorbeeld in Italië van omgevingsgericht design in de vorm van het ontwerp voor een openbaarvervoersstelsel.

Het thema 'planning' wordt, ook vanuit een ideologische herinterpretatie, het centrale thema van een kunststroming die de wereld van het design zeer dicht nadert: de *arte programmata* oftewel 'geprogrammeerde kunst' (Bruno Munari en Enzo Mari), die vervlochten raakt met de kinetische kunst (Gianni Colombo en Gruppo T) en de op-art (Getulio Alviani en Franco Grignani), en dwarsverbindingen zal aangaan met een paar vroege experimenten op het gebied van de omgevingskunst, zoals het spatialisme van Lucio Fontana, de objectkunst van Enrico Castellani en de provocerende onderzoeken naar dada en de conceptuele kunst van Piero Manzoni.

In deze fase trekken vooral de producten van het midden jaren vijftig opgerichte bedrijf Danese de aandacht, dat met zijn twee, bijna enige, ontwerpers Bruno Munari en Enzo Mari een van de interessantste accessoirecollecties brengt (asbakken, tafellampen, parapluibakken enz.) wat betreft typologische innovatie en strikt minimalistische vormgeving.

Halverwege de jaren zestig ontstaat er een diep gevoel van onbehagen dat wordt veroorzaakt door wat de achilleshiel van de economische *boom* blijkt te zijn. Ook het design maakt een moeilijke, maar tegelijk stimulerende periode door waarin zijn rol binnen de consumptiemaatschappij ter discussie wordt gesteld. Enerzijds komen de jonge aanhangers van de rationalistische school met een interessante reactie op de dogmatiek van de nieuwe International Style, waarbij ze een kortstondige, maar betekenisvolle en op dubbelzinnige wijze 'retro' ervaring van onderzoek veroorzaken die bekend is onder de naam *neo-liberty* (V. Gregotti, G. Aulenti, S. Asti, P. Portoghesi, A. Rossi, R. Gabetti en A. Isola en U. Riva), op een ander vlak slaat een aantal andere

M. De Lucchi, il Gruppo Strum, A. Mendini, lo Studio Alchimia, sui quali aleggia sempre il più anziano e carismatico Sottsass) sono quasi irriconoscibili rispetto al loro uso tradizionale. Molti di questi diventano per così dire altro da sé: gioco, scultura, veicolo di messaggi, provocazione, in poche parole distruzione e monumentalizzazione dell'oggetto e dell'idea stessa di abitare. Si dà così forma a un nuovo modo di vivere, di comportarsi contro il "sistema", un modo di essere e di relazionarsi definito "informale". Nella ricerca artistica in Italia si osservano molti segni di queste profonde modificazioni culturali in atto nella società e non solo: da una parte si registrano alcuni riflessi della cultura *Pop* a livello internazionale, da un'altra parte si mette in luce, per originalità e carattere, una particolare ricerca artistica italiana nota come "Arte Povera": materia, essenza, simboli e concetti sono gli ingredienti di questa corrente che s'interessa dei relitti fisici e culturali creati dalla società dei consumi.

L'industria del mobile segue subito con occhio attento le trasformazioni che la investono, operando paradossalmente con lo stesso sistema di causa ed effetto del modello consumistico che nel decennio precedente aveva ricreato il mito della casa borghese.

Nel più buio periodo dei cosiddetti "anni di piombo", alla fine degli anni Settanta, la forza propulsiva informale del *design* radicale si stempera e viene declinata nel più elegante concetto di *casual*, mentre da un'altra parte l'idea di una tecnica asettica ed efficiente definita *high-tech* si impadronisce della dimensione razionale (R. Sapper, A. Castelli Ferrieri, T. Agnoli, G. Piretti, C. Bartoli, P. Polato, G. Belotti) del progetto spingendola verso un edonismo della forma meccanica e semplice che offre un futuro lucido e trasparente. Di fronte alla contrazione segnata da una fase di austerità economica e politica, anche il *design* conosce una sorta di apparente compromesso storico sancito dal rilancio del Premio Compasso d'Oro del 1979, interrotto da circa un decennio.

Agli inizi degli anni Ottanta si alza, sotto il segno di una restaurazione politico-culturale, una nuova ventata di ripresa economica che riporta una certa idea "classica" di *industrial design* di nuovo al comando.

Anche il progetto grafico cavalca l'ondata di questo rilancio economico e produttivo e una nuova generazione di maestri (H. Waibl, M. Castellano, E. Lucini, I. Lupi,

Dans le climat de révolution des mœurs qui touche le monde entier à partir du milieu des années 60, commencent à émerger des critiques radicales à la théorie classique du design, qu'on estime désormais être un échec. Des groupes de très jeunes designers vont alors tenter d'y répondre. Il s'agit de la dernière avant-garde, peut-être des derniers « maîtres » (Archizoom, Superstudio, Gruppo Strum, G. Pettena, G. Pesce, A. Mendini), et sous la direction spirituelle fondamentale d'Ettore Sottsass, ils lancent des provocations utopiques qu'on appellera le *Radical Design*. En 1972, une grande exposition au MoMA de New York, intitulée « Italy: The New Domestic Landscape », consacre le succès international du design italien, tout en réservant une place d'honneur aux propositions émergentes de la tendance *Radical*.

Dans les années 70, ces nouvelles générations du design (le groupe De Pas-D'Urbino-Lomazzi, G. Pesce, P. Deganello, M. Morozzi, M. De Lucchi, le Gruppo Strum, A. Mendini, le Studio Alchimia, sur lesquels plane toujours l'ombre charismatique de Sottsass) vont proposer des objets pour la maison presque impossibles à identifier par rapport à leur utilisation traditionnelle. Beaucoup deviennent presque quelque chose d'autre qu'eux-mêmes : jeu, sculpture, véhicule d'un message, provocation. Bref, il s'agit à la fois de détruire et monumentaliser l'objet et l'idée même d'habiter. Ils donnent ainsi forme à une nouvelle façon de vivre, de se comporter contre le « système », à une manière d'être et d'échanger dite « informelle ». Dans la recherche artistique en Italie, on observe de nombreux signes de ces profondes modifications culturelles à l'œuvre dans la société et au-delà. Ce sont d'un côté les reflets de la culture Pop internationale. De l'autre, s'impose par son originalité et son caractère une recherche artistique spécifique à l'Italie connue sous le nom d'*Arte Povera* : matière, essence, symboles et concepts sont les ingrédients de ce courant qui s'intéresse aux décombres physiques et culturels laissés par la société de consommation.

L'industrie du meuble suit d'un œil attentif les transformations qui la touchent, mais paradoxalement elle le fait en recourant au même système de causes et d'effets que le modèle consumériste qui, dans la décennie précédente, avait recréé le mythe de l'intérieur bourgeois.

Dans les années les plus sombres, celle des « années de plomb » en Italie, à la fin des années 70, l'élan informel apporté par le design radical se tempère et se décline dans le concept plus élégant de *casual*, tandis que l'idée d'une

ontwerpers die dichter bij de kunst staan, een steeds meer minimalistische en ingetogen weg in.

Wanneer vanaf halverwege de jaren zestig gewoonten wereldwijd op de schop gaan, ontstaat hier en daar sterke kritiek op wat inmiddels beschouwd wordt als het falen van de klassieke opvatting van design, en lanceren enkele groepen piepjonge ontwerpers, de laatste avant-garde en wellicht de laatste 'meesters' (Archizoom, Superstudio, Gruppo Strum, G. Pettena, G. Pesce, A. Mendini), onder de bezielende leiding van Ettore Sottsass utopische provocaties die bekend zullen worden onder de verzamelnaam *Radical Design*. In 1972 bevestigt een grote expositie in het MoMA in New York, *Italy: The New Domestic Landscape*, waar de ontwerpen van het opkomende *Radical Design* een prominente plek innemen, het internationale succes van het Italiaans design.

In de jaren zeventig is de oorspronkelijke functie van de huishoudelijke voorwerpen die door deze nieuwe generatie ontwerpers worden gepresenteerd (de groep De Pas-D'Urbino-Lomazzi, G. Pesce, P. Deganello, M. Morozzi, M. De Lucchi, Gruppo Strum, A. Mendini, Studio Alchimia, waarboven altijd de geest van de charismatische Sottsass zweeft) bijna onherkenbaar. Veel van die voorwerpen worden als het ware iets anders: een spel, een sculptuur, een middel om een boodschap over te brengen, een provocatie, ze verbeelden kortom de vernietiging en monumentalisering van het voorwerp en van het idee 'wonen' zelf. Ze geven zo vorm aan een nieuwe manier van leven, zetten zich af tegen het 'systeem' en creëren een manier van zijn en omgaan met de omgeving die 'informeel' wordt genoemd. In de Italiaanse kunst zijn veel aanwijzingen te vinden voor de ingrijpende culturele veranderingen die zich in de samenleving afspelen: enerzijds zien we internationaal de effecten van de popcultuur, anderzijds ontstaat er een originele en bijzondere kunststroming die bekend staat als *arte povera* ('arme kunst'): materie, essentie, symbolen en concepten zijn de ingrediënten van deze stroming, die zich interesseert voor de fysieke en culturele restproducten van de consumptiemaatschappij.

De meubelindustrie volgt de veranderingen die op haar afkomen op de voet en maakt paradoxaal genoeg gebruik van hetzelfde systeem van oorzaak en gevolg als het consumptiemodel dat in het decennium daarvoor de mythe van het burgerlijk woonhuis in ere had hersteld.

Wanneer de zogenaamde 'loden jaren' aan het eind van de jaren zeventig op hun dieptepunt zijn, verzwakt de



F. M. Ricci, PL. Cerri, S. Gregoretti, B. Monguzzi, A. Barrese, Origoni & Steiner) si affianca con nuove prospettive a quella ormai storica che aveva portato avanti lo spirito razionalista degli anni Trenta e Cinquanta.

Un provocatorio e stimolante strappo, rispetto a un diffuso nuovo conformismo dettato da un certo successo commerciale-industriale del periodo, viene portato (ancora una volta sotto l'ala protettiva del guru E. Sottsass) dalla stravagante collezione Memphis presentata nel 1981. A questo fenomeno di oggetti dalle forme asimmetriche, scomposte e totemiche, dai colori vivaci e decorativi, si associa anche l'onda d'urto di una nuova estetica definita *postmodern* che nel 1980 aveva ricevuto la sua consacrazione nella Biennale di Architettura curata da P. Portoghesi. A questi due impulsi nel campo del *design* e in quello dell'architettura si associa il fenomeno artistico noto come "Transavanguardia", portatrice di un nuovo espressionismo figurativo, che appare sulla scena proprio in perfetto sincronismo con Memphis e la Biennale "postmoderna", simulacro incerto e sfocato rispetto alla vera rivoluzione (postmoderna) che in quegli anni investe la società globale a livello socio-economico, tecnologico e quindi anche culturale.

technique aseptisée et efficace dite *high-tech* s'empare de la dimension rationaliste du projet (R. Sapper, A. Castelli Ferrieri, T. Agnoli, G. Piretti, C. Bartoli, P. Polato, G. Belotti), en la poussant vers un hédonisme de la forme mécanique et simple, promesse d'un avenir chatoyant et transparent. Face à la contraction d'une phase d'austérité économique et politique, le design connaît lui aussi une sorte d'apparent compromis historique consacré par la renaissance du Prix du Compasso d'Oro en 1979, après une interruption de près d'une décennie.

Au début des années 80, sous le signe d'une restauration politique et culturelle, le souffle de la reprise économique remet à l'honneur une idée un peu plus « classique » de l'*industrial design*.

Dans le graphisme également, le design surfe sur la vague de la relance économique et productive et une nouvelle génération de maîtres (H. Waibl, M. Castellano, E. Lucini, I. Lupi, F. M. Ricci, PL. Cerri, S. Gregoretti, B. Monguzzi, A. Barrese, Origoni & Steiner) se retrouvent avec de nouvelles perspectives aux côtés de la génération désormais historique qui avait développé l'esprit rationaliste des années 30 et 50.

Au nouveau conformisme galopant dicté par le relatif succès commercial et industriel de l'époque, la révolutionnaire collection Memphis présentée en 1981 va faire une balafre provocatrice et stimulante (encore une fois sous l'aile protectrice du gourou E. Sottsass). À ce phénomène d'objets aux formes asymétriques, décomposées et totémiques, aux couleurs vives et décoratives, s'associe aussi l'onde de choc d'une nouvelle esthétique qualifiée de *postmodern* qui, en 1980, avait reçu la consécration à la Biennale d'Architecture organisée par P. Portoghesi. À ces deux élans dans le domaine du design et dans celui de l'architecture, s'associe le phénomène artistique de la « Trans-avant-garde ». Porteuse d'un nouvel expressionnisme figuratif, elle entre en scène de façon parfaitement synchrone avec Memphis et la Biennale « postmoderne », mais reste un objet incertain et flou par rapport à la véritable révolution (postmoderne) qui frappe dans ces années-là la société mondialisée, au niveau socio-économique, technologique et donc aussi culturel.

informele stuwkracht van het radicale design tot het elegantere *casual* concept, terwijl de hightech, de steriele en efficiënte techniek, het rationele design verovert (R. Sapper, A. Castelli Ferrieri, T. Agnoli, G. Piretti, C. Bartoli, P. Polato en G. Belotti) en dat ontwikkelt tot een hedonisme van de eenvoudige, mechanische vorm, die een heldere en transparante toekomst biedt. Gelijktijdig met deze krimp, die wordt gemarkeerd door een periode van economische en politieke versobering, sluit ook het design een ogenschijnlijk historisch compromis, wat blijkt uit het opnieuw invoeren van de Compasso d'Oro in 1979, na een onderbreking van bijna tien jaar.

Begin jaren tachtig doet zich in de context van politiek-cultureel herstel een nieuwe economische groei voor die een zekere 'klassieke' opvatting doet herleven waarin *industrial design* het opnieuw voor het zeggen heeft.

Ook het grafisch ontwerp profiteert van de vloedgolf van dit herstel van de economie en de productie, en een nieuwe generatie meesters (H. Waibl, M. Castellano, E. Lucini, I. Lupi, F. M. Ricci, PL. Cerri, S. Gregoretti, B. Monguzzi, A. Barrese en Origoni & Steiner) voegt zich met nieuwe perspectieven bij de inmiddels historische generatie meesters, die de rationalistische geest van de jaren dertig en vijftig een impuls had gegeven.

De opzienbarende collectie Memphis die in 1981 wordt gepresenteerd (ook ditmaal onder de beschermende vleugels van goeroe E. Sottsass) vormt een provocerende en opzienbarende breuk met het nieuwe algemene conformisme als gevolg van een zeker commercieel-industrieel succes van die periode. Aan dit fenomeen, dat zich kenmerkt door asymmetrische, onsamenhangende, totemachtige vormen en felle, decoratieve kleuren, is ook de schokgolf te danken van het postmodernisme, een nieuwe stroming binnen de architectuur die in 1980 was geïntroduceerd op de Architectuurbiënnale onder leiding van P. Portoghesi. Deze twee impulsen op het gebied van design en architectuur worden geassocieerd met het ontstaan van het artistieke fenomeen dat bekend staat als transavantgarde, een nieuw figuratief expressionisme dat tegelijk met Memphis en de 'postmoderne' Biënnale ten tonele verschijnt, maar een twijfelachtige schijnvertoning is vergeleken met de werkelijke (postmoderne) omwenteling die de gehele samenleving in die jaren op sociaaleconomisch, technologisch en dus ook cultureel niveau ondergaat.



- 
- 1 **Giuseppe Terragni, Folgia, 1934, Zanotta**  
Courtesy Zanotta Archivio
  - 2 **Bruno Munari, Singer, 1945, Zanotta**  
Courtesy Zanotta Archivio
  - 3 **Marcello Nizzoli, Lettera 22, 1950, Olivetti**  
Associazione Archivio Storico Olivetti,  
Ivrea – Italy
  - 4 **BBPR, Elettra, 1954, Arflex**  
Courtesy Arflex - Seven Salotti spa



4





7



5 **Oswaldo Borsani, D70, 1954, Tecno**  
Photo Max Zambelli

6 **Carlo De Carli, Sedia. Mod. 683, 1954, Cassina**  
Courtesy Cassina / Photo N. Zocchi

7 **Gino Sarfatti, MOD. 1063, 1954**  
Courtesy of Flos

8 **Franco Albini, Luisa, 1955, Cassina**  
Courtesy Cassina

8



9



68

10



---

9 **Gio Ponti, Superleggera, 1955,**  
**Cassina**  
Courtesy Cassina

10 **Achille e Pier Giacomo Castiglioni,**  
**Mezzadro, 1957, Zanotta**  
Courtesy Zanotta Archivio

11 **Ettore Sottsass, A65, 1965, Centro**  
**Studi Poltronova**  
Courtesy Centro Studi Poltronova

12 **Enzo Mari, Java, 1968, Danese**  
**1968-1992, Officina Alessi dal**  
**1997**  
Photo Santi Caleca





---

**13 Joe Colombo, Tube Chair, 1969,  
Cappellini**

Courtesy Ignazia Favata/Studio Joe  
Colombo; Cappellini/CapDesign

**14 Angelo Mangiarotti, Eros, 1971,  
Agapecasa**

Courtesy Agapecasa

**15 Mario Bellini, Le Bambole, 1972,  
B&B Italia**

Courtesy B&B Italia

13



70





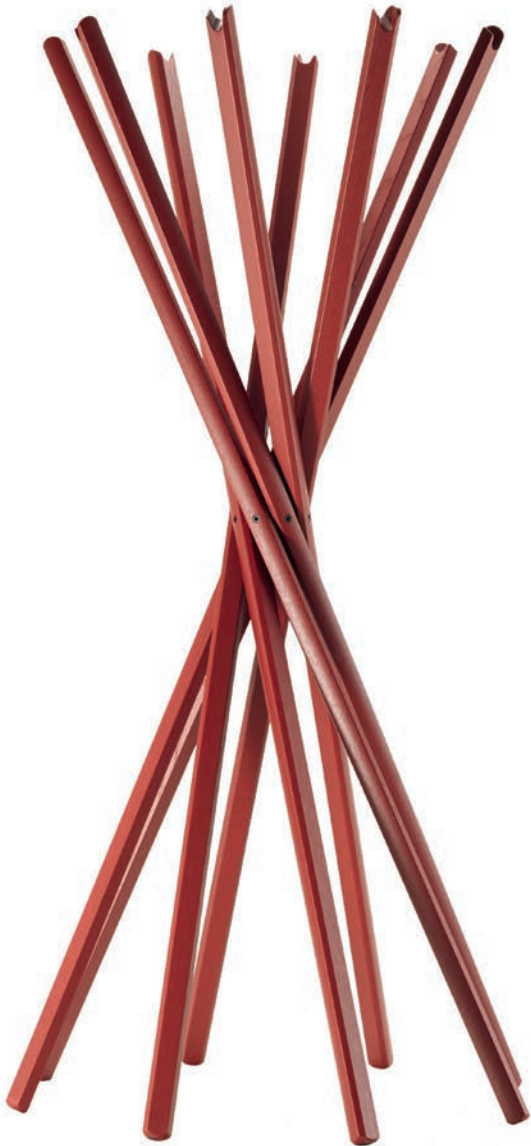
16



72

17





---

**16 Cini Boeri, Strips, 1972, Arflex**  
Courtesy Arflex - Seven Salotti spa

**17 Richard Sapper, Tizio, 1972, Artemide**  
Courtesy Artemide

**18 Jonathan de Pas, Donato D'Urbino, Paolo Lomazzi, Sciangai, 1973, Zanotta**  
Zanotta Archivio



19

74



20



21



22

---

19 Vico Magistretti, Nathalie, 1978,  
Flou  
Courtesy Flou

20 Michele De Lucchi, Giancarlo  
Fassina, Tolomeo, 1987, Artemide  
Courtesy Artemide

21 Gaetano Pesce, Feltri, 1987,  
Cassina  
Courtesy Cassina

22 Alessandro Mendini, Anna G.,  
1994, Alessi  
Courtesy Archivio Alessi / Photo  
Riccardo Bianchi

# The *âge d'or* of the “masters” of Italian design

GB

History can be told in many different ways and from many different points of view. It is no coincidence that the experts, namely historians, often talk about “histories”. One of the classic ways of narrating history has been to intertwine the histories of some of its protagonists, be they the bravest generals, the most powerful monarchs, the most enterprising merchants, the most ecumenical religious leaders, the most influential intellectuals, the most Machiavellian politicians or the most admired and visionary artists. Naturally history with a capital “H” becomes more interesting when all these “histories” step outside the usual stereotypes and, through historical research, the categories of the protagonists and their salient features multiply, become intertwined and merge together, providing us in this way with intriguing, kaleidoscopic historical scenarios to read and interpret.

So, in our case, we are talking about the “masters” of Italian design, the term we want to use to present that group of designers who represented at the highest level what is considered by many people to be the “*âge d'or*” of Italian design, from the early 1950s to around the middle of the 1970s. The primacy of this group of designers led many people to automatically consider these “masters” as the most eminent representatives of the first-generation of Italian design. But beware, this simple syllogism demands a critical reflection of a historiographical nature: is this really the first generation in the history of Italian design?

Many histories have been written attempting to circumscribe the area of design (with all its different

categories) and the time frame (attempting to identify a beginning and a chronologically coherent development) for what we wish to call “Italian design” in relation to the vast landscape of everyday objects conceived, drawn, designed and produced in Italy. There are those who believe that, as regards the undoubted success of the above-mentioned post-war period, characterised by a new and original dynamism in design and industry, which coincided with the acquisition of the English term “industrial design”, it is necessary to take a step backwards and place the starting point for this particular cultural phenomenon midway through the important Rationalist period between the two wars, during the 1920s and 1930s – the recognised breeding ground for the fundamental ideas and training in the culture of Italian design<sup>4</sup>. Others believe that it is necessary to go a bit further back and search for the origins of that “imperfect”, hybrid nature of Italian design in the clash/encounter of two exceptional and apparently dichotomic (but in fact complementary) artistic avant-garde movements that originated in Italy at the beginning of the twentieth century – Futurism and Metaphysical Art<sup>5</sup>. There are even those who have felt the need to go even further back and discover the roots of this “Italian way” of tackling the design and drawing of everyday objects, closely linked to the forming of a way of thinking that characterised Italian pre-industrial and proto-industrial culture, situated midway through the nineteenth century, as the beginning of the country’s real political unity (1861), with all its consequent cultural and socio-economic implications<sup>6</sup>. But this is not the end of it, because there are those who have gone even further back as regards the historical search for the roots of this distinct and original humanistic and manufacturing culture of Italian design, claiming to find the roots already formed in the *humus* of the enormous productive capacity and unquestionable aesthetic value of classical Rome, even before the birth of Christ. Therefore, given all these different strands of research, finding a beginning and a first generation in the history of the design of everyday objects in Italy is not a simple matter. Nevertheless, we can say without a doubt that our recent history has bequeathed us a heritage that we customarily call the “golden age” of Italian design – from the end of the Second World War for as long as those architects, artists and even a few technicians and engineers, later defined as the “masters” of design of that period, continued to make their original contribution (which can even take us up to the first few years of the new millennium). However, it

is customary to say that this brilliant season slowly came to an end as a new generation established itself, bringing expressions of avant-garde (very close to the same artistic expressions), usually grouped under the umbrella term Radical Design. This was a new, important period for Italian design, which began around 1964, reached its peak in 1972 and then, for many, terminated at the end of the 1970s, with the emergence of a new, global vision defined at the time as Postmodern.

Measured in terms of generations (now quite normal) in the history of modern Italian architecture of the twentieth century (and the same is basically true, in that period, of the history of Italian design), it is possible to identify, looking above all at the Milan school that formed at the Polytechnic, a sequence of different generations based on the year of graduation. With regard to those born in 1891 who graduated at the Polytechnic in 1921, the first “master” to be remembered in order of generations is undoubtedly Gio Ponti, who, despite certain more pro-Rationalist points of view, was undoubtedly the most illustrious representative of a generation of “Masters of Masters” (how can one not also mention Portaluppi for the BBPR, for example?), which we could enumerate as generation “zero” or the generation of the “fathers”. Another precursor, almost an “uncle” for the generations to follow, who had a very interesting international career (Vienna and Berlin) and was an early Futurist, is Luciano Baldessari, who was born in 1896 and graduated at the Polytechnic in 1922. In terms of age and artistic acquaintances, close to Baldessari was also Gabriele Mucchi, who, although he graduated in engineering at Bologna University, from 1926 onwards was an active participant in many events relating to architecture and design in Milan during the 1930s. However, acknowledging the primacy of Ponti as the “master of the masters”, at least from the point of view of the history of the Polytechnic (of course, in parallel with him, one must also at least mention, among others, the Rationalist editors of *Casabella*, Giuseppe Pagano, a graduate from the Polytechnic of Turin, and Edoardo Persico, from Naples) and a few others who followed immediately afterwards, it is possible to talk of the first true generation, what could be called the generation of the “elder brothers” of the Modern Movement in Italy, listing the founding members of Gruppo7, signatories of the first Manifesto of Rationalism in Italy, all of whom graduated from the Polytechnic of Milan in 1926 and who were born

in 1901-1904: Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini, Sebastiano Larco, Guido Frette, Enrico Rava and Ubaldo Castagnoli. Even though he was not directly a member of Gruppo7, mention should also be made of Piero Bottoni, who graduated in the same year. Linked to these names by certain important, shared experiences (above all the Triennali of 1933 and 1936), are other important precursors, just a few years younger, such as Franco Albini, Ignazio Gardella and Giovanni Romano, all three of whom were born in 1905 and graduated between 1929 and 1931. The second generation, which comprises people born between 1909 and 1913 and who graduated between 1933 and 1936, includes, among others, the members of the BBPR group (Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti and Ernesto N. Rogers), Osvaldo Borsani, Giancarlo De Carlo, Giulio Minoletti, Livio and Piergiacomo Castiglioni, and Luigi Caccia Dominioni. With regard to the members of the third-generation, the “younger brothers” of the previous generation, we find those born between 1916 and 1921 and who graduated between 1939 and 1946, such as Marco Zanuso, Achille Castiglioni, Angelo Mangiarotti, Albero Rosselli, Roberto Menghi, Carlo Pagani, Lodovico Magistretti, Anna Castelli Ferrieri, Vittoriano Viganò and Franca Helg. Many of the “masters” of Italian design are to be found in this sequence of generations, particularly in the second generation, but above all in the third generation. Nevertheless, the Polytechnic of Milan was not the only place that trained the “masters” of Italian design. From the world of artistic research we have Bruno Munari, Marcello Nizzoli, Enzo Mari and also Piero Fornasetti, while Gino Colombini and Gino Sarfatti came from a technical or professional background. Nor should we forget some other names – few in number, but important in status – who were trained and worked mainly in other parts of Italy, namely Carlo Scarpa and Gino Valle in Veneto, Carlo Mollino and Pininfarina in Piemonte, Roberto Mango in Naples and Giovanni Michelucci in Florence.

209

---

4 In basically all of the initial historical interpretations of the Italian experience in the field of design carried out by Gillo Dorfles, Enzo Fratelli, Tomas Maldonado and Paolo Fossati in the 1960s and 1970s.

5 The militant interpretation of Andrea Branzi as expressed in particular in *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*, Florence, Idea Books, 1984.

6 See Vittorio Gregotti, with Giampiero Bosoni, Manolo De Giorgi and Andrea Nulli, *Il disegno del prodotto industriale, Italia 1860-1980*, Milan, Electa, 1981.



Naturally, these temporal distinctions are not hermetic, as if the protagonists in this history were travelling in armoured vehicles, one after the other. On the contrary, there were many exchanges between these different generations. The fact remains, however, that the phases in which we find their first mature experiences of theory and design are very different from one another, as they each found themselves having to deal with, in different “environmental” conditions (above all as regards changes in the political and cultural context), themes that were continually changing. While the first generation assumed the task of bringing our backward country within the avant-garde movements (in particular Rationalism) in architecture in a political climate that was authoritarian, but still open to modernity, the second generation found itself – for a number of reasons, also determined by the difficult, complex historical and political situation, at a difficult moment in which some of the orthodox certainties of Rationalism were being challenged as regards the dominant monumentalist rhetoric of the regime – working with great realism and a particular creative tension in a very experimental field of the search for an Italian way in modernity, adopting some interesting theoretical-visionary projections to move this search forward. The third generation is the generation of post-war reconstruction, which was characterised by an intense rethinking of Rationalist architecture before and during the war. Learning from Italy’s recent past, this rethinking was expressed in the optimistic, libertarian spirit of rebirth that followed the violence of the war and the painful partisan struggle that ensued after twenty years of the Fascist regime. For many people the new “culture of design” was one of the most intense and original ways of giving form to this new world.

With the end of the Second World War and the tragic conclusion to a dictatorship that lasted more than twenty years, drawing useful objects, practising this new experience of design (an English term that was still virtually unheard of in Italy at the time), became a way of “*savoir-faire*” that enthralled the new generations of designers engaged in the reconstruction of a civil, industrious and free society.

The first challenge was the rebuilding of the cities and their physical and ideal “interiors”. At the end of the war urban spaces and architecture displayed their terrible scars – houses were gutted and much had been destroyed.

The magazine *Domus*, which resumed publication in 1946 under the new editor E. N. Rogers, contained an editorial in the first issue entitled “Programme: Domus the home of man”, which began a lucid analysis of the post-war housing situation, paying particular attention to the problem of furniture, namely the need to furnish the enormous number of homes that had to be rebuilt. “Practicality” was the key word. As there were no furniture manufacturers and little remained of the craft industry, the only solution was rational design (with all the experience of the 1930s). What was, above all, necessary was design that was practical, flexible and adaptable, but, at the same time, joyous, reassuring, for some even of high quality, and in any case, capable of being mass-produced as quickly as possible. A number of young architects were the first to act in this emergency situation and they would later become the “masters” of Italian design: the brothers Achille, Piergiacomo and Livio Castiglioni, Marco Zanuso, Angelo Mangiarotti, Alberto Rosselli, Vico Magistretti, Ico Parisi, Gino Sarfatti, Ettore Sottsass, Vittoriano Viganò and Osvaldo Borsani. At different levels and in other contexts, but closely involved with the latest generation, a number of “masters” from the previous generations resumed their work: Gio Ponti, Marcello Nizzoli, Bruno Munari, Franco Albini, Carlo Mollino, Ignazio Gardella, the BBPR, Carlo Scarpa, Piero Chiesa and Luigi Caccia Dominioni.

The overall picture was more complex, however, and, in addition to the difficult situation in which the country found itself, the worrying lack of modernisation became once more very apparent. Nevertheless, the enthusiasm (one might even call it euphoria) that swept the country in this period was very strong, as is well documented by the large number of utility models and ornamental design registrations recorded in those years. During this period the basic premise still had nothing to do with consumption, but was more concerned with a social utopia that from the grassroots identifies its needs and satisfies them – a positive charge that unwittingly laid the foundations for a process of fundamental importance that marked the resurgence of Italy – the economic boom.

With regard to this new spirit and those involved (on the one hand, architects, artists and craftsmen open to new experiences and, on the other hand, small enterprises, young engineers and specialised workers, eager to show their potential), two emblematic cases highlight the

presence of these different components in the design of industrial products between 1946 and 1950. There were scooters, with the first Vespas and Lambrettas, undisputed symbols of a new “Italian way” of giving form to a different kind of modernity – one that was more demotic and easy-going – from the glossy, streamlined American one. These were completely original ideas that developed from the unexpected visions of three aeronautical engineers: Corradino D’ascanio for the Vespa, and Cesare Pallavicino and Pierluigi Torre for the Lambretta, who brilliantly answered the pressing design question regarding the industrial reconstruction of Italy asked by the enlightened industrialists, Enrico Piaggio and Ferdinando Innocenti. And there were the typewriters and calculators produced by Olivetti and designed by Marcello Nizzoli, who, originally a plastic artist in the earlier Futurist spirit (1920s), became involved in design under the Rationalist influence (1930s), eventually becoming the prototype of the modern industrial designer in the 1940s-1960s. He produced two iconic objects, considered to be at the origins of Italian design: the Lettera 22 portable typewriter (1950) for Olivetti and the Mirella sewing machine (1956), produced by Necchi in Pavia.

The years following 1948 were the years that spurred, and at the same time were critical for, the growth and organisation of the nascent culture of Italian design. A new design culture that was forming in those years within a close circle of architects, graphic designers, artists, intellectuals and “enlightened” industrialists revealed itself to be very attentive to and involved in this cultural renewal, but was struggling to find public institutions that understood the cultural and economic possibilities of this creative added value from which they could receive support.

During this period different avenues of research were developed in the architecture of interiors, which, in addition to revealing interesting interpretations of Neorealism as regards reconstruction, also revealed the need to adopt a broader approach by re-establishing the interrupted dialogue with both international research (Charles Eames and Alvar Aalto) and the historical roots of the Italian living culture. The American and Scandinavian experiences, in particular, but also the recreation of an enlightened bourgeois universe – the ideal model of a cultured, progressive society within a cultural and constructive tradition – are the focal points from which these new perspectives can be traced.

The domestic sphere became the theatre of sophisticated research in design at different levels. While the architecture of interiors concerned itself with creating new types of accommodation that were better suited to the urgent needs of post-war reconstruction, at another level the same architects were engaged in a flurry of experimental research into new types of furnishings that would pave the way for new types of homes, better suited to the revolutions in culture and customs that Italy experienced between the 1950s and 1960s. Besides a few important projects that were clearly industrial in approach, for quite some time the Italian furniture industry continued, however, to produce small and medium-sized series after first conceiving and “testing” the furniture with prototypes designed for specific domestic spaces.

Gio Ponti had been showing the way for some time with his idea of creativity based on the quality and experience of Italy’s craftsmanship. His “Superleggera” chair (1957) for Cassina, based on the classic model of the so-called “Chiavarina” chair (early nineteenth century) is a clear example. His boundless energy enabled him to work in every direction and there was not a sector to which he did not feel the need to bring his idea of modernity, and in the 1950s this idea of modernity chiefly had the multifaceted form of a “crystal”, of which his “Superleggera” was a classic example. At a different level and of a decidedly more Rationalist origin, but in some ways similar to Ponti, were Luigi Caccia Dominioni, Ignazio Gardella, the younger Vico Magistretti (who had all been involved in making furniture for Azucena) and Franco Albini, all interested in that period in achieving, also in the field of the architecture of interiors, an honest, contemporary synthesis of old and new, ancient and modern. This theme of “environmental pre-existence”, raised by Ernesto Nathan Rogers in *Casabella*, became the crucial ethical and aesthetic question against which design research had to be measured in those years. For Albini, who increasingly became the point of reference for the design culture that formed in the Rationalist school of the 1930s, the way forward in this research was achieved by digging even deeper into the rules for Rationalist designers and discovering there a new sense of detail, of the articulation of the parts and of the rarefaction of the tools available, which opened up a series of linguistic experiments of great intensity and considerable influence on Italian production in the following years.

The design approach of Carlo Mollino was something quite distinct. He continued his highly original research in the domestic space, working with materials from history interlaced with fragments of modernity to furnish fluid, dreamlike spaces, expressions of a radical spirituality. A similar figure in terms of autonomy and originality, but with a quite distinct poetics, was Carlo Scarpa, who began to distinguish himself with his “narrative” approach, impregnated with the Byzantine elegance of the Venice area grafted onto an impassioned rereading of the organic architecture of Frank Lloyd Wright. Among the various design cultures that were expressed in those years with a certain continuity in terms of research and importance in terms of industrial results, two stand out – the delicate relationship between industrial modernisation and tradition in furniture design pursued with passion by Carlo De Carli and the elegant industrial methodology applied in different fields by Angelo Mangiarotti and Bruno Morassutti.

A key figure midway through the 1950s was the emerging designer, Vittoriano Viganò. Thanks to some emblematic works in the architecture of interiors (in particular in his 1956 home), also containing original research as regards the typology, technology and form of certain furnishings, Viganò became recognised internationally as one of the most interesting representatives of the 1950s trend nicknamed “brutalism”.

212

Another maverick engaged in a “soft”, ironic destruction of the bourgeois universe was Ettore Sottsass. He was working to create a new domestic landscape, re-interpreted in an open, destructured system of objects. This period, during which he tested his ideas mainly with prototypes and designed internal spaces, enabled Sottsass to develop his own special way of capturing the most intrinsic values of everyday objects, which subsequently resulted in him playing a key role in the history of Italian design (and not only Italian design). Suffice to mention his involvement in the design of the Olivetti typewriters and calculators during the advent of electronics and, in particular, his enlightened interpretation of the design of the first mainframe computer, the series Elea 9000, as a dedicated system of furnishing elements. An idea of a free, open space in which man “converses”, like in a new humanism, with the extensive, abstract dimension of the new functions of machines of the future.

Against this backdrop, a crucial turning point was the exhibition “Colori e forme nella casa d’oggi” (Colours and forms in today’s homes – Villa Olmo, Como 1957), in which Achille and Pier Giacomo Castiglioni designed a room furnished with numerous elements, apparently using demolition materials. Some of the elements were recovered from among the classics of “history”, with names (for example, Thonet) and without names (for example, a deck chair). Other elements they created by assembling parts they had taken from different types of everyday objects. This new world proposed by the Castiglioni brothers became a sort of “Scrovegni Chapel” in the history of Italian design, triggering an incredible chain reaction that exploded in full force during the following decade, when some of the furnishings created specifically for this micro-interior were mass-produced, quickly becoming icons of Italian design throughout the world – first and foremost the “Mezzadro” stool, first produced by Zanotta in 1971.

The Castiglioni brothers’ Villa Olmo project also highlighted just how important it was from an experimental point of view to design interior spaces at both trade fairs and cultural exhibitions. Virtually all the designers involved with issues of modernity during this period took part in such events, showing great originality in what they designed.

With the economic recovery underway, what during the initial post-war period had been a question of designing for an emergency now became an industrial problem, with many designers involved in overhauling the old models and forms of consumption, above all for the home.

As soon as dignity and courage had been restored to a society that was still exhausted from the efforts of rebuilding the nation, other needs that had been rather left aside came to the fore. The pleasure of form and its representation were once more important, with new materials and new formal solutions.

A modern, industrialised vision of furnishings formed during the early 1950s. A good example was Cassina (strongly influenced by Gio Ponti and his naval furnishings, but also by F. Albini, C. De Carli, I. Parisi, A. Rosselli, G. Frattini and N. Zoncada). There was also Gavina (designers C. Scarpa and the Castiglioni brothers) and Poggi (designer F. Albini). Then there was the newly-

created foam padding industry, with the technological sofas of Arflex (designers M. Zanuso, F. Albini, the BBPR group, C. Pagani and others), Tecno (designer O. Borsani), and RIMA (designer G. Rinaldi). The lighting sector was modernised by Arteluce (designer G. Sarfatti), together with Flos (designers A. and P. G. Castiglioni), O-luce (designers V. Magistretti and J. Colombo) and Artemide (designers S. Mazza, S. Asti and V. Magistretti). The plastics industry for domestic uses came into being with Kartell, created in 1946 by the engineer/entrepreneur/design enthusiast Giulio Castelli (designers G. Colombini, M. Zanuso, and A. and P. G. Castiglioni) and Smalterie Meridionali (designer R. Menghi). The white and brown goods industries were also starting up: the sewing machines of Necchi (designer Nizzoli) and Borletti (designer Zanuso), the washing machines of Ariston and Candy, the radios and record players of Brionvega (designers Zanuso-Sapper, Castiglioni and Bellini) and Phonola (designers Montagni, Berizzi and Butté), and the fans of Zerowatt (designer E. Pirali).

These were the years of the “Triennali of design” (1951, 1954 and 1957), during which an awareness of the economic and social role of design began to emerge. They saw the introduction of the Compasso d’Oro award for design (1954), and the founding of the Associazione per il Disegno Industriale (ADI – Association of Industrial Design, 1956) and the excellent magazine *Stile industria* (1954-63), edited by Alberto Rosselli.

Similar developments were also taking place in the personal transportation market, with solutions being offered at different levels – perhaps it would be better to say classes – of the market. There were the mass-produced products, characterised by interesting innovative features (the already mentioned Vespa and Lambretta scooters with all their interesting derivations, the Fiat 600 and new Fiat 500 designed by Dante Giacosa, the Bianchina, the Isetta and other small economy cars), and the limited-edition and custom-made products – research prototypes with highly innovative components in terms of the type of car, the technology used and the design of the cars (most obviously the work of the great coachbuilders, such as Pininfarina, Bianchi Anderloni for Touring, Vignale, Bertone and Zagato).

In January 1954 television entered the homes of Italians, making a decisive contribution towards the unification

of the country, from one end to the other, in terms of lifestyles, language and behaviour. Television triggered an unprecedented need to communicate. On 3 February 1957 *Carosello* first appeared, with its totally unique entertainment format with an “advertising tail”, causing products to emerge from the static poster and printed page, and acquire a life and a voice, with an amazing suggestive power.

But there was another moment of great enthusiasm and creativity for the world of communication, graphic design and visual design. Artists such as M. Huber, A. Steiner, R. Muratore, F. Grignani, E. Carmi, P. Tovaglia, M. Provinciali, A. G. Fronzoni, G. Confalonieri and I. Negri developed new communicative languages that had nothing to do with the increasingly repetitive “classic” models of the international Rationalist school. The new large department stores, *La Rinascente*, became highly active breeding grounds for design, attracting among others L. Lamm, M. Huber, A. Steiner, R. Sambonet, G. Iliprandi and M. Vignelli; the Pirelli tyre company enlisted the collaboration of B. Noorda, P. Tovaglia and A. Calabresi, while the Radio Televisione Italiana had its logo and video graphics designed by E. Carboni.

The starting of an advanced programme of research and development in the field of electronics in Italy saw Olivetti make giant strides in 1959 with the first mainframe computer conceived for a new market, offering an alternative to the products of the American monopolies. This computer, the already mentioned Elea 9003 designed by Ettore Sottsass, contained a number of totally innovative features for the sector.

At the end of the 1950s the culture of the image began to take hold in Italy, with the old rural culture disappearing in much of the country. This paved the way for the country’s economic and industrial development and the growth in consumption that were behind the successes of the following decade. Italy joined the Common European Market in 1957 and for many scholars its economic boom began in 1958.

At the beginning of the 1960s the design culture, increasingly linked to the growing production of goods, assumed an undisputedly pre-eminent role. This was also visible within the broader field of planning, creating the premises for a conflict with the design field’s natural

sisters – architecture and urban planning. What is certain is that during this period many architects gradually moved from architecture into design. Industrial planning, with the emergence of a large number of small and medium-sized enterprises, and the necessary ability to interpret the changes in lifestyles became tools that were constantly employed in the new Italian approach to the design of everyday objects. In addition to the already mentioned group of “masters” who appeared on the scene during the reconstruction of Italy in the immediate post-war period and made an important contribution to the “economic boom”, there was also a new generation of “masters”, protagonists of the incessant, contradictory Italian economic development of the 1960s and 1970s, during which ideologically and formally very different approaches interpreted the myths and challenges of this historic period. There was the positive, futuristic vision of Joe Colombo for a plastic, hyper-technological world like in some of the superhero comics; there was the critical interpretation of the dominant consumerist-capitalist model represented by the ethical-design conscience of Enzo Mari; the subtle desecration of the symbolic forms of goods, in tune with the major cultural transformations of the new post-industrial society, put forward by Mario Bellini; the elegant reworking of the quality of detail in the renewed interpretation of traditional materials by Afra and Tobia Scarpa; the jaunty lightness of Gae Aulenti in re-interpreting with a Pop spirit flowery, curvy forms of *art nouveau* origin; the joyous, formal search in the vague, fluid “Neo-liberty” interpretation proposed by Sergio Asti; the abstract minimalist elegance – an encapsulation of contemporary artistic tensions – expressed by Cini Boeri; the smug, professional virtuosity of a refined designer like Gianfranco Frattini; and the pure artistic search in the control of exclusive industrial materials engaged in by Roberto Sambonet.

With regard to the design themes involved in “planning”, a perfect example is the construction and graphic design system designed in 1960 by F. Albini, together with F. Helg and B. Noorda, for the stations on Line 1 of Milan’s underground railway – the first example in Italy of design being used to provide the environmental definition of a public transport system.

The topic of “planning”, also because of a particular ideological reinterpretation, became the central theme of an artistic movement very close to the world of design

– Arte Programmata (Bruno Munari and Enzo Mari). This movement overlapped with Arte Cinetica (Gianni Colombo and Gruppo T) and Op Art (Getulio Alviani and Franco Grignani), and also had links, indirectly, with some of the first experiences of environmental art proposed by Lucio Fontana with his Spatialism, Enrico Castellani’s “object” art and the ironic research of Piero Manzoni, somewhere between Dada and Conceptual art.

One company that stood out during this period was Danese, which had begun production in the mid-1950s. With its two designers, Bruno Munari and Enzo Mari, the company put together a catalogue of complementary furnishings (ashtrays, table lamps, umbrella stands, etc) that were particularly interesting in terms of their typological innovation and minimalist rigour.

Midway through the 1960s a profound malaise began to emerge from what was turning out to be the soft underbelly of the economic boom. Design, too, experienced a troubled, but stimulating period of debate as regards its role in consumerism. While the young disciples of the Rationalist school triggered an interesting reaction to the dogmatism of the new international style, with a short, but important flurry of ambiguously “retro” experimentation known as Neo-liberty (V. Gregotti, G. Aulenti, S. Asti, P. Portoghesi, A. Rossi, R. Gabetti, A. Isola and U. Riva), at another level a number of designers closer to the world of art concentrated on an increasingly sober, “minimalist” approach to design.

During the cultural revolution that was starting to sweep through the whole world in the mid-1960s, a number of critical voices began to emerge that considered classical design theory a total failure. As a result some groups of very young designers formed, the last avant-garde and perhaps the last “masters” (Archizoom, Superstudio, Gruppo Strum, G. Pettena, G. Pesce and A. Mendini), under the essential spiritual guidance of Ettore Sottsass, launching utopian challenges that became collectively known as Radical Design. In 1972 a major exhibition at the MoMA in New York, entitled “Italy: The New Domestic Landscape”, gave its imprimatur to the international success of Italian design, according a place of honour to the emerging Radical proposals.

During the 1970s the household objects proposed by these new design generations (the De Pas-D’Urbino-

Lomazzi group, G. Pesce, P. Deganello, M. Morozzi, M. De Lucchi, Gruppo Strum, A. Mendini and Studio Alchimia, with an older, but still charismatic Sottsass in the background) were almost unrecognisable with regard to their traditional use. Many of these objects became something entirely different – a game, a sculpture, a vehicle for messages, a provocation – that both destroyed and monumentalised the object and the very idea of a living space. This helped create a new, “anti-establishment” way of living, being and relating to things that was defined as “informal”. The artistic search in Italy revealed many signs of the profound cultural changes that were taking place in society and elsewhere. There were clear references to international developments in Pop art and there was also a very Italian line of research, which stood out in terms of its originality and character, known as “Arte Povera” (Poor Art). Material, essence, symbols and concepts were the ingredients of this movement, which focused on the physical and cultural debris created by consumer society.

The furniture industry followed the changes that were affecting it very closely, paradoxically operating with the same cause-and-effect consumerist model that had recreated the myth of the bourgeois home during the previous decade.

In the darkest moments of this period at the end of the 1970s known as the “*anni di piombo*” (“years of lead”), the informal, propulsive force of radical design was tempered and refined into a more elegant, informal style. At the same time Rational design was taken over by an aseptic, efficient approach known as high-tech (R. Sapper, A. Castelli Ferrieri, T. Agnoli, G. Piretti, C. Bartoli, P. Polato and G. Belotti), shifting it towards a hedonism of form that was both mechanical and simple, offering a shiny, transparent future. Facing a period of economic and political austerity, the design world, too, experienced a sort of historic compromise, with the relaunching of the Compasso d’Oro award in 1979 after a ten-year interruption.

At the beginning of the 1980s, during a period of political and cultural revival, there was an economic recovery that resulted in the return of a certain “classical” idea of industrial design.

Graphic design was also buoyed by this period of economic and industrial growth, with a new generation

of “masters” emerging (H. Waibl, M. Castellano, E. Lucini, I. Lupi, F. M. Ricci, P. L. Cerri, S. Gregoretti, B. Monguzzi, A. Barrese, and Origoni & Steiner), offering new ideas compared to the historic generation that had carried forward the Rationalist spirit during the 1930s and 1950s.

A challenging, yet stimulating break with a new, widespread conformism, determined by a certain commercial and industrial success of the period, was made (once more under the protective wing of the guru E. Sottsass) by the revolutionary Memphis collection presented in 1981. Associated with these symmetrical, arbitrary totemic objects in bright, decorative colours, was the shockwave of a new aesthetics called Post-modernism, which had been consecrated in 1980 at the Venice Architecture Biennale curated by P. Portoghesi. These two impulses in the fields of design and architecture were linked to the artistic phenomenon known as “Transavantgarde”, which introduced a new figurative expressionism. This movement appeared on the scene at exactly the same time as the Memphis group and the “Post-Modern” Biennale – an uncertain, blurred simulacrum compared to the authentic (Post-modern) revolution that was sweeping through global society at a socio-economic, technological and, therefore, also cultural level.

# The authors of this issue

GB

## Giampiero Bosoni

Architect, Full Professor in Interior Architecture and the History of Design at Milan Polytechnic. In 1996 he put together the permanent Collection of the Milan Triennale's Design Museum after first conceiving and then curating the exhibition "Museo del Design". In 2002 he published *La cultura dell'abitare – il design in Italia 1945-2000* for Skira. In 2007, together with Guy Cogeval, he curated the exhibition "Il Modo italiano", hosted by the Fine Arts Museum (Montréal), the Royal Ontario Museum (Toronto) and MART (Rovereto). He was invited by the MoMA in New York (2009) to edit the book presenting the Italian section of the Museum's collection. He is a member of the organising and scientific committee of the Fondazione Franco Albini and of the Italian Association of Design Historians (AIS/*design*).

## Domitilla Dardi

Domitilla Dardi (Rome, 1970), graduate in the History of Art with a PhD in the History and Critique of Architecture. Since 2010 she has been the Design Curator for the MAXXI and since 2007 she has been teaching the History of Design at the Istituto Europeo del Design in Rome. From 2009 to 2015 she was a member of the watchdog Osservatorio sull'Editoria for the selection of the Compasso d'oro award and she is a member of the Italian Association of Design Historians. Since 2015 she

# Gli autori di questo numero

IT

## Giampiero Bosoni

Architetto, professore ordinario di Architettura degli Interni e Storia del *Design* al Politecnico di Milano. Nel 1996 costituisce la Collezione permanente del Museo del *Design* della Triennale di Milano, in seguito all'ideazione e alla curatela della mostra "Museo del *Design*". Nel 2002 pubblica per Skira *La cultura dell'abitare – il design in Italia 1945-2000*. Nel 2007 cura con Guy Cogeval la mostra "Il Modo italiano" al Fine Arts Museum (Montréal), poi al Royal Ontario Museum (Toronto) e al MART (Rovereto). È stato invitato (2009) dal MoMA di New York a curare il libro di presentazione della sezione italiana della Collezione del Museo. È nel comitato direttivo e scientifico della Fondazione Franco Albini e dell'Associazione Italiana Storici del *Design* (AIS/*design*).

## Domitilla Dardi

Domitilla Dardi (1970), laureata in storia dell'arte e dottore di ricerca in storia e critica dell'architettura, dal 2010 è curatore per il *design* del MAXXI Architettura e dal 2007 insegna Storia del *Design* all'Istituto Europeo del *Design* di Roma. Dal 2009 al 2015 è stata membro dell'Osservatorio sull'Editoria per la selezione al Compasso d'oro ed è membro dell'Associazione Italiana Storici del *Design*. Dal 2015 è curatore della sezione Object di Miart. Scrive per diverse riviste, tra le quali "Domus" e "Icon *Design*", ed è autrice di numerosi saggi e monografie.

# Les auteurs de ce numéro

FR

## Giampiero Bosoni

Giampiero Bosoni est architecte, professeur d'Architecture d'Intérieur et d'Histoire du Design au *Politecnico di Milano*. En 1996, il constitue la Collection permanente du Musée du Design de la Triennale de Milan, après avoir conçu et avoir été commissaire de l'exposition « Museo del Design ». En 2002, il publie chez Skira *La cultura dell'abitare – il design in Italia 1945–2000* (La culture de l'habitat – le design en Italie 1945–2000). En 2007, il est commissaire avec Guy Cogeval de l'exposition « Il Modo italiano » au Fine Arts Museum (Montréal), puis aux Royal Ontario Museum (Toronto) et au MART (Rovereto). Il a été invité en 2009 au MoMA de New York pour diriger le livre de présentation de la section italienne des collections du Musée. Il appartient au comité de direction administrative et scientifique de la Fondazione Franco Albini et de l'Association Italienne des Historiens du Design (AIS/design).

## Domitilla Dardi

Domitilla Dardi (Rome, 1970), titulaire d'un master en Histoire de l'art et docteur de recherche en Histoire et Critique de l'architecture, elle est Commissaire pour le Design au MAXXI Architecture depuis 2010 et, depuis 2007, elle enseigne l'Histoire du Design à l'*Istituto Europeo del Design* de Rome. De 2009 à 2015, elle a été membre de l'Observatoire de l'Édition pour la sélection au prix *Compasso d'oro* et elle appartient à l'Association Italienne des Historiens du Design. Depuis 2015, elle est commissaire

# De auteurs van deze uitgave

NL

## Giampiero Bosoni

Giampiero Bosoni is architect en buitengewoon hoogleraar Interieurarchitectuur en Designgeschiedenis aan de Politecnico in Milaan. In 1996 zet hij de permanente collectie van het Design Museum van de Triennale van Milaan op, naar aanleiding van de door hem geïnitieerde en samengestelde tentoonstelling *Museo del Design*. In 2002 publiceert hij bij uitgeverij Skira het boek *La cultura dell'abitare – il design in Italia 1945–2000*. In 2007 stelt hij met Guy Cogeval de tentoonstelling *Il Modo italiano* samen, die te zien was in achtereenvolgens het Fine Arts Museum in Montréal, het Royal Ontario Museum in Toronto en het MART in Rovereto. In 2009 is hij door het MoMA in New York uitgenodigd om het boek samen te stellen waarin de collectie Italiaans design van het museum wordt gepresenteerd. Hij is lid van het bestuur en van de wetenschappelijke staf van de Fondazione Franco Albini en van de Associazione Italiana Storici del Design (AIS/design).

## Domitilla Dardi

Domitilla Dardi (Rome, 1970) is afgestudeerd in kunstgeschiedenis en bezit een doctorsgraad in architectuurgeschiedenis en -kritiek. Sinds 2010 is ze conservator design bij de sectie architectuur van het MAXXI museum, en sinds 2007 doceert ze designgeschiedenis aan het Europees Design Instituut in Rome. Van 2009 tot 2015 maakte ze deel uit van de selectiecommissie voor de prijs *Compasso d'Oro* en op dit moment is ze lid van Italiaanse Vereniging