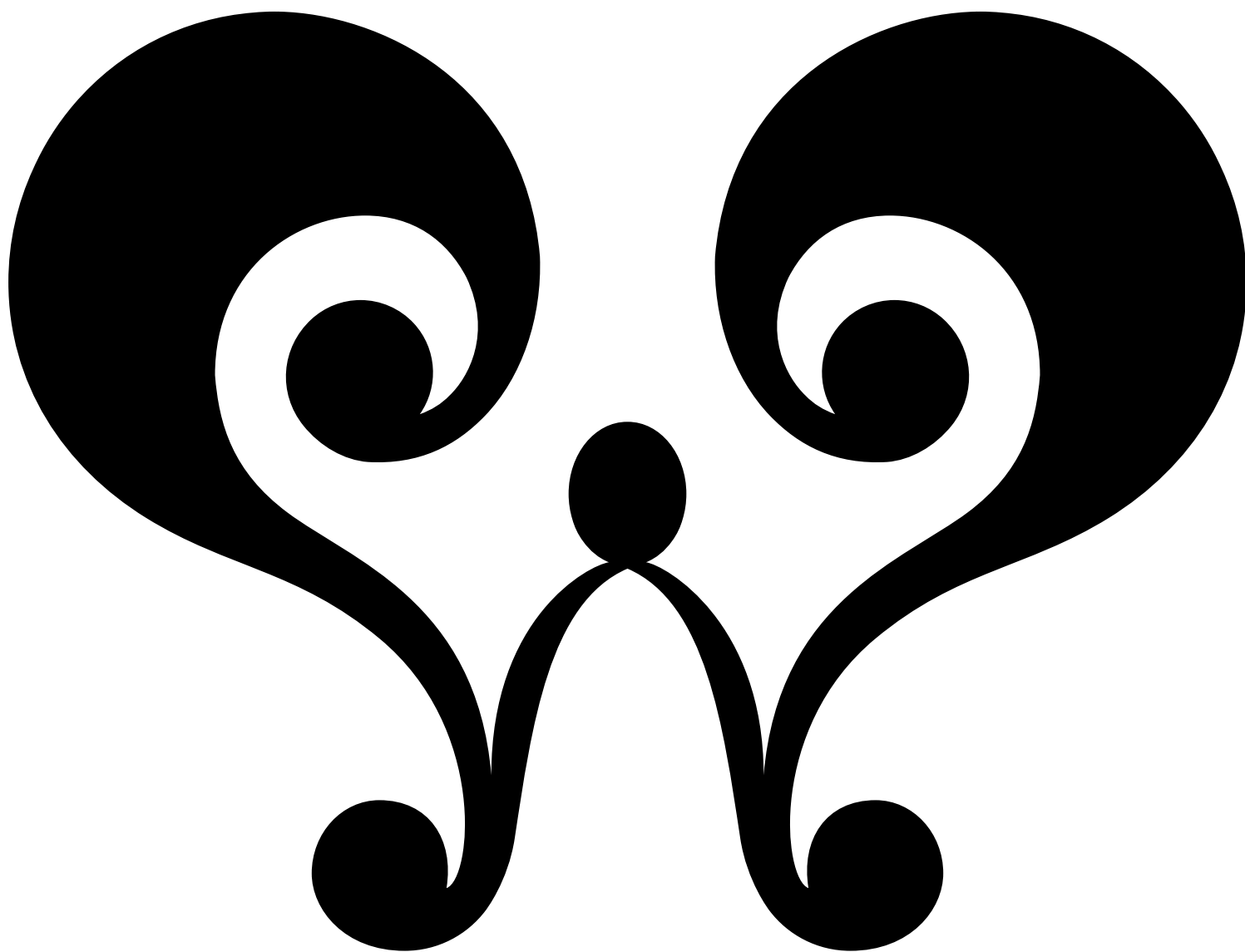




XXI Esposizione
Internazionale della Triennale
di Milano
XXI Triennale di Milano
International Exhibition
21st Century.
Design After Design

Comitato scientifico
della XXI Esposizione
Internazionale della Triennale
di Milano / XXI Triennale di
Milano International Exhibition
Scientific Committee:

Claudio De Albertis
Vicente González Loscertales
Silvana Annicchiarico
Andrea Branzi
Giorgio Camuffo
Andrea Cancellato
Luisa Collina
Arturo Dell'Acqua Bellavitis
Kenya Hara
Stefano Micelli
Pierluigi Nicolin
Clarice Pecori Giraldi
Cino Zucchi

Fondazione
La Triennale di Milano

Consiglio d'Amministrazione /
Board of Directors
Claudio De Albertis,
Presidente / President
Clarice Pecori Giraldi
Gianluca Vago
Carlo Edoardo Valli

Collegio dei Revisori dei conti
/ Auditors Committee
Maria Daniela Muscolino
Presidente / President
Barbara Premoli
Giuseppe Puma

Direttore Generale
/ Director General
Andrea Cancellato

Comitato Scientifico
/ Scientific Committee
Claudio De Albertis,
Presidente / President
Silvana Annicchiarico,
Design, Industria e Artigianato
/ Design, Manufacturing,
Handicraft
Edoardo Bonaspetti,
Arti visive e Nuovi Media
/ Visual Arts and New Media
Alberto Ferlenga,
Architettura e Territorio
/ Architecture and Territory
Eleonora Fiorani,
Moda / Fashion

Affari Generali
/ General Affairs
Maria Eugenia Notarbartolo
Franco Romeo

Biblioteca, Documentazione,
Archivio / Library,
documentation, archives
Tommaso Tofanetti
Elvia Redaelli
Claudia Di Martino
Beatrice Marangoni

Attività Istituzionali ed eventi
/ Institutional Activities and
Events
Laura Agnesi
Roberta Sommariva
Alessandra Cadioli
Bianca Iannaccone
Laura Macchia

Mostre e Iniziative /
Exhibitions and Initiatives
Violante Spinelli Barrile
Laura Maeran
Eugenia Fassati
Anna Premoli
Antonio Rubinetti

Progetti Istituzionali
e Comitato Scientifico /
nstitutional Projects
and Scientific Committee
Carla Morogallo
Luca Lipari
Michele Andreoletti

Servizi Tecnici / Technical
Services
Alessandro Cammarata
Franco Olivucci
Xhezair Pulaj

Servizi Amministrativi /
Administrative Services
Paola Monti

Comunicazione Istituzionale
e Relazioni Media
/ Institutional Communication
and Media Relation
Antonella La Seta
Catamancio
Marco Martello
Micol Biassoni
Dario Zampiron
Gianluca Di Iola
Stefano Lattanzi
Giacome Volpe

Mediatori Culturali
/ Cultural Mediator
Biagio Adamo
Andrea Bertin
Luca Bonazza
Serena Cantarelli
Loredana Ferro
Obler Luperi
Valentina Martini
Claudia Mazzoleni
Adele Nicotra
Monica Passoni
Daniela Sala
Andrea Scampini
Rodrigo Torres Plata
Paolo Villa

Partner per Arte e Scienza /
Art and Science Partner
Fondazione Marino Golinelli

Triennale
di Milano Servizi Srl

Consiglio d'Amministrazione
/ Board of Directors
Carlo Edoardo Valli,
Presidente / President
Angelo Lorenzo Crespi
Andrea Cancellato,
Consigliere Delegato / CEO

Organo di controllo
/ Supervisory Body
Maurizio Scazzina

*Assistente del Consigliere
Delegato / CEO Assistant*
Massimiliano Perri

Allestimenti mostre e museo
/ Exhibitions and Museum
Set Ups
Roberto Giusti
Cristina Gatti

Servizi Tecnici / Technical
Services
Marina Gerosa
Roberto Cirini
Antonio Cosenza
Hernán Pitto Bellocchio
Clementina Grandi

Servizi Amministrativi /
Administrative Services
Anna Maria D'Ignoti
Isabella Micieli
Silvia Anglani
Chiara Lunardini
Paola Macri

Fundraising e sponsorship /
Fundraising and sponsorship
Olivia Ponzanelli
Giulia Panzone

Servizi al Pubblico e Ricerche
/
Public services and Research
Valentina Barzaghi
Lucilla Manino

Marketing e progetti speciali
/ Marketing and Special
Projects
Caterina Concone
Valeria Marta
Francesca Salone
Gaia Salpietro
Gabriele Savioli
Stefano Bruschi
Irene Magni

Fondazione
Museo del Design

Consiglio d'Amministrazione /
Board of Directors
Arturo Dell'Acqua Bellavitis,
Presidente / President
Erica Corti
Maddalena Dalla Mura
Barbara Pietrasanta
Valentina Sidoti

Collegio Sindacale /
Board of Statutory Auditors
Salvatore Percuoco,
Presidente / President
Maria Rosa Festari
Andrea Vestita

Comitato Scientifico /
Scientific Committee
Arturo Dell'Acqua Bellavitis,
Presidente / President
Silvana Annicchiarico
Marco Aime
Matteo Bittanti
Vanni Codeluppi
Dario Curatolo
Anty Pansera

Direttore Generale
/ Director General
Andrea Cancellato

Triennale Design Museum

Direttore / Director
Silvana Annicchiarico

Ricerche Museali
/ Museum Research
Marilia Pederbelli
Chiara Blumer
Michela Gazziero

Collezioni e Archivio
del Design Italiano
/ Italian Design
Collections and Archives
Giorgio Galleani

Mostre, Iniziative e Attività
Internazionali / Exhibitions,
Initiatives and International
Activities
Maria Pina Poledda

Comunicazione
/ Communications
Damiano Gulli

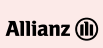
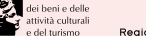
TDMEducation
Michele Corna

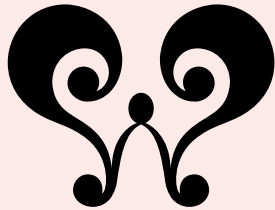
Ufficio Servizi Amministrativi
/ Administrative Services
Marina Tuveri

Logistica / Logistics
Giuseppe Utano

Laboratorio di Restauro,
Ricerca e Conservazione
/ Restoration, Research and
Preservation Laboratory
Barbara Ferriani,
coordinamento
Rafaela Trevisan
Alessandra Vannini

XXI
Triennale
International
Exhibition
Milan 2016
02.04–12.09
21st Century.
Design
After Design

OFFICIAL PARTNERS			MAIN PARTNERS			INSTITUTIONAL PARTNER		
 LA TRIENNALE DI MILANO			 Triennale Design Museum			 Bureau International des Expositions		
 enel			 PIRELLI			 Canon		
 Fondazione Fiera Milano			 ATM AZIENDA TRASPORTI MILANO S.p.A.			 Allianz		
 ACCOR HOTELS Foot Welcome			 TRENITALIA GRUPPO FERROVIE DELLO STATO ITALIANE			 ECWall Elettrotecnica e Climatizzazione		
 BNL GRUPPO BNP PARIBAS			 BNP PARIBAS REAL ESTATE			 Regione Lombardia		
 Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo			 Comune di Milano			 CAMERA DI COMMERCIO MILANO		
 CAMERA di COMMERCIO MONZA BRIANZA			 CAMERA di COMMERCIO MONZA BRIANZA			 CAMERA di COMMERCIO MONZA BRIANZA		
 arcVision			 SEA			 Electrolux		
 PHILIPS			 PHILIPS			 PHILIPS		



Nona edizione
Triennale Design Museum
W. Women in Italian Design

2 aprile / April 2016 –
19 febbraio / February 2017

A cura di / Curated by
Silvana Annicchiarico

Progetto di allestimento /
Exhibition Design
Margherita Palli
in collaborazione con /
in collaboration with
Alice De Bortoli

Progetto Grafico /
Graphic Design
Irene Bacchi

Assistenza alla curatela /
Curator Assistant
Damiano Gulli

Ricerche museali / Research
Chiara Blumer
Chiara Fauda Pichet
Giorgio Galleani
Michela Gazziero
Marilia Pederbelli

Assistenza al progetto
di allestimento / Exhibition
Design Assistants
Francesca Greco
Camilla Ceschi
Heidi Mancino

Sound Design
Rosario Cali

Produzione allestimento /
Exhibition Design Producer
Roberto Giusti

Organizzazione / Organization
Maria Pina Poledda

Attività TDMEducation /
TDMEducation
Michele Corna
collaboratori / collaborators
Caterina Ceresa,
Aurora Cortazzo,
Anja Grubic, Giuseppina
Pesenti Campagnoni,
Caterina Seghizzi,
Miriam Sironi, Clio Tonello,
Antonella Zadotti

Restauro / Restoration
Barbara Ferriani,
coordinamento / coordination
Rafaela Trevisan
Alessandra Vannini
Logistica / Logistics
Beppe Utano

Realizzazione allestimento /
Installation of Exhibits
Krea

Realizzazione Costellazione /
Constellation Installation
Cecilia Sacchi

Impianto luci / Lighting
System
Marzorati Impianti

Trasporti / Transport
Arteria

Ringrazio i musei, le istituzioni,
gli archivi e i privati che hanno
collaborato alla Nona Edizione
del Triennale Design Museum
/ Thanks to the museums,
institutions, archives and
private individuals who have
contributed to the production
of the Ninth Edition of the
Triennale Design Museum

In particolare / Especially
Barbara Abaterusso
Laura Agnoletto
Ajonè
Archivio Altara
Paola Anzichè
Federica Ameri
Archivi Storici, Archivio Albe
e Lica Steiner, Politecnico di
Milano

Archivio Bice Lazzari, Roma
Archivio Fondazione Famiglia
Legler, Brembate di Sopra
Archivio Gae Aulenti
Archivio Galleani di
Ventimiglia
Archivio Nanda Vigo
Archivio storico Barilla -
Parma
Archivio Storico Flos
Archivio Varisco
Elena Armellini
Marco Arosio
Arredi Marziani - Marzia
Mosconi
Cinzia Anguissola d'Altoè
Artemide
ARTEX Centro per
l'Artigianato Artistico e
Tadizionale della Toscana -
Scenari di innovazione
Associazione Culturale Donne
in Cammino in memoria di
Rosa Menni Giolli
Luisa Baldassari
Marika Baldoni
Barovier & Toso
Beatrice Barozzi
Dario Bartolini
Bassasartoria
Evelina Bazzo
Silvia Beccaria
Christian Benini
Benzoni gioielli, Como
V. Berasi
Paola Besana
Silvio Bettinardi
Biblioteca del Progetto - La
Triennale di Milano

Lucia Biagi
Aurora Biancardi
Rosanna Bianchi Piccoli
Gentucca Bini
Bitossi Ceramiche
Gisella Borioli
Beatrice Brovia
Bonacina Vittorio Design
Leslie Borg
Enrica Borghi
Lorenza Bozzoli
Lorenza Branzi
Giorgia Brusemini
Federica Bubani
Buccellati
Federico Bucci
Giuseppe e Francesco Cacudi
Valentina Cameranesi
Giovanna Caminiti
Stefania Campatelli
Stefano Campo Antico
Claudio Campeggi
Fabio Capiluppi
Loretta Caponi, Firenze
Valentina Caprini
Laura Cara
Nunzia Carbone
Giovanna Carboni

Massimo Carpi, FUTUR-
ISM associazione culturale
Casone
Giorgina Castiglioni
Michela Catalano
Francesca Cavazzuti
Centro di Ricerca Etnografico
dei Musei di Palazzo dei Pio,
Fondo fotografico Gasparini,
Carpi
Camp Design Gallery
Carla Ceccariglia
C/E Contemporary, Milano
Cristina Celestino
Famiglia Cellini
Centro Studi e Archivio della
Comunicazione, Università
degli Studi di Parma
Centro Studi Poltronova
Alexandra Alberta Chiolo
Antonella Cimatti
Atelier Caterina Coccioli
Collezione d'Arte e di Storia
della Fondazione CARISBO
Collezione Della Bella
Collezione Fulvio Ferrari,
Torino
Collezione Gianfranco Pintus
Collezione Marzadori
Collezione Permanente del
Design Italiano, Triennale
Design Museum
Collezione Raimondo Piras,
Torino
Collezione Siccardi-Inzerillo
Collezione Walter Battisti -
Pietro Castellano - Torino
Antonio Colombo
Roberta Colombo
Comune di Bologna, Museo
civico del Risorgimento di
Bologna, Certosa di Bologna -
Cimitero storico monumentale
Rita Cramer Giovannini
D406 Fedeli alla linea
Luca De Padova
Jacopo Dell'Acqua
Pino Dell'Aquila
Giorgio De Mitri
Nausicaa De Rosa
Antonella Di Luca
Elisabetta Di Maggio
Domus Nova Design – Parma
Driade
Elisabetta Duprè
Eco & You
EditorialeDomus
Titti Fabiani
Roberto Martorelli
Luciana Massironi
FAI
Faberhama
Barbara Faggiano
Caterina Falleni
Natascia Fenoglio
Ferioli e De Stefani
Fondazione Antonio Ratti,
Museo Studio del Tessuto,
Como
Fondazione Giovanni e Irene
Cova
Fondazione Jacqueline Vodoz
e Bruno Danese
Fondazioni Badaracco, Eredi
Giolli, Associazione Donne in
Cammino in memoria di Rosa
Menni Giolli
FontanaArte
Fos Ceramiche
Foscarini
Camilla Cristina Fronzoni
Galleria Antonella Villanova
Galleria Consadori, Milano
Galleria Continua San
Gimignano/Beijing/Les
Moulin/Habana
Galleria Il Serraglio, Firenze
Galleria Luisa Delle Piane
Galleria Massimo Minini

Brescia
Galleria Monica De Cardenas,
Milano
Galleria Nilufar
Galleria Raucci/Santamaria
Napoli
Galleria Riccardo Crespi,
Milano
Galleria Rossana
Orlandi, Milano
Galleria Rossella Colombari
Famiglia Gandini
Geelli by C.s.
Figliola Gerardo
Silvia Giambrone
Anna Gili Design Studio
Ana Paula Giolli
Giopato & Coombes
Glas Italia
Luciana Gunetti
iGuzzini illuminazione
Maria Christina Hamel
Lisa Hockemeyer
Laurence Humier
Maria Pia Incutti
Ilaria Innocenti
Istituto Lina Bo e P.M.Bardi
collection - Sao Paulo, Brazil
Interni - Arnoldo Mondadori
Editore
Istituto di BioRobotica -
Scuola Superiore Sant'Anna
(Pisa), Pontedera
Istituto Marangoni
IVV952
Nathalie Jean
Kartell
Kartellmuseo
Kazuyo Komoda
Dorota Koziara
L'Arcobaleno
L'Oréal
Paola Lanzani
LAB, Dipartimento di Chimica,
Materiali e Ingegneria chimica
"Giulio Natta", Politecnico di
Milano
Laufen
Laura Bulian Gallery
Paola Lenti
Claudia Losi
Daniele Lorenzon
Lumi
Magis
Raffaella Mangiarotti
Gastone Mariani
Daniele Mariconti
Marsocket Edizioni
Roberto Martorelli
Luciana Massironi
M. Mazzacurati
Barbara Mazzolai – lit
Roberta Meloni
Gian Carlo Mibelli
Egidio Milesi di Ceramiche
Milesi
MIDEC Museo Internazionale
Design Ceramica
Eugenia Minerva
Giò Minola
Vanessa Mitrani
Chiyoko Miura
Modateca Deanna
MOGG
Chiara Moreschi
Eugenia Morpurgo
Susanne e Gabrio Mucchi
Massimo Mutti
Musée des Arts décoratifs et
du Design, Bordeaux
Museo Alessi
Museo Civico Manlio
Trucco della Città di Albisola
Superiore
Museo d'Arte Contemporanea
di Lissone - Fondo Ico Parisi
Museo Raccolta Arti Applicate
Villa De Ruggiero, Nocera

Superiore
Noleggiocose di Andrea
Moscardi
Mirko Nottoli
Oluce
Chiara Onida
OTTO luogo dell'arte
OMV Osanna Madina Visconti
di Modrone
Opinion Ciatti
Origoni Steiner
Rossana Orlandi
Chiara Pacifici
Daniele Paoletti
Paola Paronetto
Donata Parruccini
Passione Antiqua, oggetti
d'arte d'epoca
Anna Patrucco
Terri Pecora
Sonia Pedrazzini
Studio Pepe
Maria Perego
Perugina
Ilaria e Monica Perugini
Paola Petrobelli
Claudia Pignatale
Raimondo Piras
Massimo Pirola
Elisabetta Pisu
Poemo Design
Poets di Massimo Lunardon
Alessandro Pedretti
Simonluca e Davide Poggi
Alba Polenghi Lisca
Portego
Daniela Puppa
Regione Liguria
Sara Ricciardi
Riva1920
Clara Rota
Cinzia Ruggeri
Ligne Roset
Livia Rossi
Manuela Rossi
Rovereto, Mart - Museo
di arte moderna e
contemporanea di Trento e
Rovereto
Elena Salmistraro
Salix
Sambonet Paderno Industrie
San Lorenzo
Marta Sansoni
Francesca Sarti
Scarabeo Ceramiche
Thessy Schoenholzer Nichols
Seletti
Maddalena Selvini
Marina e Susanna Sent
Giuseppe Renato Serafini
Orsina Sforza
Slamp
Anita Silva
Ema Soldini
Franca Sonnino
Carla Sozzani
Federico Spano
Spazio900-Modernariato e
Design – Milano
SpazioA, Pistoia
Maria Grazia Spirito
Giustini Stagettti Galleria O
Roma
Nanni Strada
Studio Pepe
Superego Editions
Tarshito
Simone Tasinato
Elisa Testori
Tiffany & Co.
Eleonora Todde
Caterina Tognon Vetri
contemporanei Venezia
Olivia Toscani
Trudi
TUBES radiatori
Turin Gallery

I Tradizionali - Tattoo recipes
Viceversa, Bergamaschi &
Vimercati
Arianna Vivenzio
Paola Volpi
Wolfsoniana - Palazzo Ducale
Fondazione per la Cultura,
Genova
Zanotta
Wanda Zamichieli Casaril
Alice Zen
Zilla

Ringrazio tutto il team che
ha condiviso con me giorni
di appassionato lavoro
/ I thank the entire team who
have shared days and nights
of impassioned work and
research with me: Damiano
Gulli per l'assistenza e il
confronto / for his assistance
and exchange of views;
Chiara Blumer, Chiara Fauda
Pichet, Giorgio Galleani,
Michela Gazziero per le
ricerche interminabili / for
the neverending researches;
Roberto Giusti, Maria Pina
Poledda per essere risolutori
di problemi / for solving all
problems; e ancora / and
also Michele Corna, Marilia
Pederbelli, Barbara Ferriani,
Rafaela Trevisan, Alessandra
Vannini, Beppe Utano.

Un grazie speciale a
Margherita Palli per come ha
tramato con me assieme alle
sue collaboratrici / A special
thank you to Margherita
Palli for how she has woven
together with me, as well as
her collaborators Alice De
Bortoli, Francesca Greco,
Camilla Ceschi, Heidi Mancino

Grazie a Irene Bacchi che ha
reso leggibili le nostre visioni.
/ Thanks to Irene Bacchi who
has made our visions manifest.

A Marzia e Maurizio Corraini
per i loro preziosi consigli,
a Sveva Ciaravolo e a Elisa
Brandoli / To Marzia and
Maurizio Corraini for their
invaluable advice, to Sveva
Ciaravolo and to Elisa Brandoli

Grazie a / Thanks to Anna
ed Elena Balbusso, Nicoletta
Ceccoli, Sara Fanelli, Gabriella
Giandelli, Nathalie Du
Pasquier, Emanuela Ligabue,
Fulvia Mendini, Valeria
Petrone, Elena Xausa, Olimpia
Zagnoli, che hanno reinventato
l'iconografia delle Sante,
protettrici e in questo modo
hanno protetto noi in questa
lunga e intensa gestazione
/ who have reinvented the
iconography of the patron
Saints and, therefore,
protected us through this long
and intense planning stage.

Grazie alle autrici che si sono
messe in gioco rivisitando
alcuni stereotipi del femminile:
/ Thanks to the authors who
have risen to the challenge
and revisited some female
stereotypes:
Francesca Alfano Miglietti
Giuliana Altea

Supakwadee Amatayakul
Erica Arosio
Gloria Bianchino
Martina Corgnati
Susan Grey
Susanna Legrenzi
Clara Mantica
Cloe Piccoli

Grazie alle protagoniste
che hanno voluto riflettere
collettivamente sul loro
lavoro allargando il territorio
tradizionale del design: /
Thanks to the protagonists who
sought to reflect collectively on
their work by expanding the
traditional area of design:
Francesca Appiani
Cinzia Bitossi
Gilda Bojardi
Silvia Botti
Clio Calvi
Alba Cappellieri
Mariateresa Chirico
Luisa Collina
Marzia Corraini
Maddalena Dalli Mura
Domitilla Dardi
Carlotta De Bevilacqua
Irene De Guttry
Luisa Delle Piane
Maria Cristina Didero
Ambra Fratti
Livia Frescobaldi Malenchini
Francesca Lanzavecchia
Marta Laudani
Paola Lenti
Rossana Orlandi
Livia Peraldo Matton
Claudia Pignatale
Maria Paola Maino
Raffaella Mangiarotti
Clara Mantica
Donatella Matteoni
Monica Mazzei
Roberta Meloni
Patrizia Moroso
Cristina Morozzi
Nicoletta Morozzi
Anty Pansera
Rosanna Pavoni
Michela Pelizzari
Francesca Picchi
Raffaella Poletti
Patrizia Ranzo
Raimonda Riccini
Patrizia Scarzella
Francesca Taroni
Sandra Vezza
Fiorella Villa
Mariangela Viterbo
Francesca Zanella
Antonia Jannone
Nina Yashar

Grazie davvero particolare
ad Anty Pansera, che mi
è stata vicina e preziosa
consigliera. / A truly special
thank you to Anty Pansera,
who has been close to me and
a valuable adviser.
Grazie ad Andrea Branzi
per le sue illuminazioni,
a Italo Rota per le sue
lateralizzazioni, a Giorgio
Camuffo per le panoramiche
che mi ha donato, a Beppe
Finessi per le sue suggestioni,
a Leonardo Sonnoli per il
supporto, ad Alba Cappellieri
per le nostre conversazioni
e a Valentina Ottone per
la leggerezza. / Thanks
to Andrea Branzi for his
flashes of inspiration, to Italo
Rota for his lateralizations,
a Giorgio Camuffo for the
panoramas that he has given
me, to Beppe Finessi for his
suggestions, to Leonardo
Sonnoli for his support, to
Alba Cappellieri for our
conversations and to Valentina
Ottone for the lightness.

Ringrazio il presidente della
Triennale di Milano Claudio
De Albertis, il presidente del
Triennale Design Museum
Arturo Dell'Acqua Bellavitis e
i consigli di amministrazione
di Triennale e Triennale
Design Museum per il aver
creduto nel progetto e per
averlo sostenuto fino in fondo.
/ I thank the president of the
Triennale di Milano Claudio
De Albertis, the president of
Triennale Design Museum
thanks to Univeristà IULM,
in particolare al coordinatore
/ in particular to the
coordinator Vincenzo Russo e
al suo gruppo / and his group,
Anna Missaglia, Maurizio
Mauri, Andrea Ciceri, Giulia
Songa, Rita Laureati.
Per il progetto della / For
the project of the Sala Mind
Room, a / to Otello Sorato,
Giovanni Garavello, Chirstian
Caldato, Mind Room Lab,
partner IULM. Per le indagini
statistiche a / For the statistic
analysis to Ivana Pais,
Emanuela Mora, Michela
Grana, Michela Bolis, Cecilia
Capozzi, Centro per lo Studio

della Moda e della Produzione
culturale dell'Università
Cattolica del Sacro Cuore.

Grazie a tutti coloro che
hanno aiutato me e la
mia squadra nel lavoro
di approfondimento:
/ Thanks to all those who
helped me and my team
during this process of
analysis: Maria Beatrice
Autizi, Gisella Bassanini, Anna
Carboncini, Manuela Cirino,
Rossella Cuffaro, Marinella
Ferrara, Marva Griffin, Antonia
Jannone, Antonio e Patrizia
Marras, Roberta Morittu,
Rossana Orlandi, Alessandro
Pedretti, Monica Perugini,
Raffaella Poletti, Simona
Riva, Marco Romanelli, Laura
Vasselli, Mariangela Viterbo.

Un grazie davvero particolare
ad Anty Pansera, che mi
è stata vicina e preziosa
consigliera. / A truly special
thank you to Anty Pansera,
who has been close to me and
a valuable adviser.
Grazie ad Andrea Branzi
per le sue illuminazioni,
a Italo Rota per le sue
lateralizzazioni, a Giorgio
Camuffo per le panoramiche
che mi ha donato, a Beppe
Finessi per le sue suggestioni,
a Leonardo Sonnoli per il
supporto, ad Alba Cappellieri
per le nostre conversazioni
e a Valentina Ottone per
la leggerezza. / Thanks
to Andrea Branzi for his
flashes of inspiration, to Italo
Rota for his lateralizations,
a Giorgio Camuffo for the
panoramas that he has given
me, to Beppe Finessi for his
suggestions, to Leonardo
Sonnoli for his support, to
Alba Cappellieri for our
conversations and to Valentina
Ottone for the lightness.

Ringrazio il presidente della
Triennale di Milano Claudio
De Albertis, il presidente del
Triennale Design Museum
Arturo Dell'Acqua Bellavitis e
the administrative boards
of Triennale and Triennale
Design Museum for having
believed in our project and
for having supported us
wholeheartedly.

Ringrazio infine Gianni per
essere sempre l'altra metà
della coppia e Caterina
per essere una piccola grande
donna. / Finally, I thank Gianni
for always being the other half
of the couple and Caterina,
a small, great woman.

W!
Silvana Annicchiarico

Design al femminile

Claudio De Albertis
Presidente della Triennale di Milano

Female Design

Claudio De Albertis
President of Triennale di Milano

Con l'occasione della XXI Esposizione Internazionale della Triennale di Milano, s'inaugura la nuova edizione al *femminile* del Triennale Design Museum, un importante momento di riflessione sullo stato d'avanzamento e sulla cultura del design in Italia visti attraverso gli occhi delle donne. Donne che hanno pensato, interpretato, progettato e prodotto una parte fondamentale e indispensabile del nostro design, così apprezzato in tutto il mondo, donne che, a detta di molti, hanno ricevuto meno di quanto hanno dato al sistema del design. È quindi con perfetta scelta di tempo che Triennale Design Museum, grazie alla proposta e alla cura del suo direttore Silvana Annicchiarico, tributa il dovuto omaggio alle grandi interpreti del Design italiano, nel momento in cui la Triennale stessa, con la XXI Esposizione Internazionale, diventa il centro di un fitto programma di manifestazioni di richiamo globale, a significare l'importanza e il ruolo fondamentale del contributo femminile al design, in Italia come nel mondo. E se la Triennale può rivendicare di aver saputo riconoscere e premiare per prima il talento di Franca Helg già settant'anni fa, prima ancora che lo Stato Italiano le consentisse di esprimere democraticamente il suo voto, tuttavia anche una disciplina così aperta e libera come il design, deve indubbiamente interrogarsi sulla questione femminile, a qualche anno dallo studio di Confindustria che indicava con chiarezza “come promuovere l'occupazione delle donne nell'economia non sia solo una questione di equità e di pari diritti ma anche una questione di efficienza, perché il basso impiego delle donne nel lavoro significa spreco di risorse e talenti”.

Se quindi è stato stimato che con un maggior tasso femminile di occupazione, pari a quello maschile (come in molte economie avanzate) “il PIL italiano potrebbe aumentare

di circa il 13,6%”, ci possono forse apparire con maggior chiarezza le proporzioni della questione e gli incredibili effetti positivi che un maggior peso delle donne potrebbe significare sotto il profilo economico. Ci piace pensare che, se il design e la moda italiana sono così stimati all'estero e hanno un forte rilievo nell'economia del paese, ciò sia dovuto anche a una maggiore partecipazione femminile. Anche in assenza di un preciso studio economico a riguardo, possiamo quindi spingerci ad avanzare l'ipotesi che le grandi “visionarie” del design italiano abbiano comportato per la produzione nostrana un vantaggio diretto.

Del resto, per citare alcune di queste grandi interpreti il cui lavoro si è intrecciato con la storia stessa della Triennale, basterà ricordare, dopo Franca Helg, anche il prezioso ruolo svolto da Gae Aulenti, a partire dalla definizione del percorso della XII esposizione per arrivare all'attuale assetto della Galleria di Architettura, senza naturalmente dimenticare che il prezioso e appassionato lavoro di molte donne è, oggi più che mai, e a tutti i livelli, indispensabile al funzionamento della Triennale.

Oltre a tutte le grandi interpreti del design italiano, nella produzione, come nella progettazione, nello *scouting* come nella curatela e nella storiografia, credo si debba però segnalare l'importanza e il gran lavoro anche di tutte quelle donne, molte, che, pur lavorando dietro le quinte, hanno dato e ancora danno un contributo e un supporto impagabili a una storia di successo, come quella del design italiano, con l'augurio che sia sempre maggiore il numero di donne che potranno meritatamente aggiungersi alla schiera delle grandi interpreti del design, in Italia come all'estero.

To mark the XXI International Exhibition of the Triennale di Milano, we inaugurate the new female edition of the Triennale di Milano, an important moment of reflection on the progress and state of design culture in Italy as seen through the eyes of women. Women who have thought, interpreted, designed and produced a fundamental and indispensable part of Italian design, which is appreciated all over the world. Women who, according to many, have received much less from the design system than what they have put in. It is therefore with perfect timing that the Triennale Design Museum, thanks for the proposal and curation of its director Silvana Annicchiarico, pays due homage to the great female interpreters of Italian design, at the moment in which the Triennale itself, with the XXI International Exhibition, becomes the focus of a packed series of events of global significance, signifying the importance and fundamental role of women's contribution to design both in Italy and around the world. And if the Triennale can claim to have been able to recognize and reward the talent of Franca Helg seventy years ago, even before the Italian State allowed her to democratically express her vote, a discipline that is so free and open like design should certainly wonder about women's issues, just a few years after a Confindustria report clearly indicated that “promoting female employment in the economy is not just a matter of fairness and equal right, but also a question of efficiency, because the low female employment level means wasted resources and talent”.

If, therefore, it has been estimated that with a greater female employment rate, equal to male levels (as in many advanced economies), “the Italian GDP would increase by around 13.6%”, providing us with a clearer view of the issue and of the incredible positive effects that a greater number of

working women would mean in economic terms. We like to think that, given that Italian design and fashion is so esteemed abroad and that they have a strong positive effect on the country's economy, this is also due to increased female participation. Even in the absence of a precise economic study on this, we can propose the hypothesis that the great female “visionaries” of Italian design have resulted in a direct benefit to the country's production.

Moreover, to quote some of the great performers whose work is woven into the history of the Triennale itself, you just need to remember, after Franca Helg, the valuable role played by Gae Aulenti, starting with defining the map of the XII exposition leading to the current structure of the Architecture Gallery, without, of course, forgetting the precious and passionate work of the many women who, now more than ever, and at all levels, are essential to the functioning of the Triennale.

Beside those great interpreters in Italian design, in production, in scouting and in curating and historiography, I believe that we must, however, shed light on the importance of all of those women who, while working behind the scenes, have provided and still provide a contribution and priceless support to a true success story, Italian design, with the hope that this ever increasing number of women can deservedly add themselves to the ranks of the great interpreters of design both in Italy and abroad.

Il senso di una sfida

Arturo Dell'Acqua Bellavitis
Presidente del Triennale Design Museum

1 *Kama. Sesso e Design*. Mostra tenutasi in Triennale nel 2012/13 a cura di Silvana Annicchiarico che analizza il rapporto fra eros e progetto.

2 Completata nel 1936 nel quartiere di Munkkiniemi come casa-studio della coppia, è considerata un manifesto del modernismo finlandese e del suo rapporto con le componenti naturali del luogo.

3 Realizzata nel 1939 dialoga con la foresta di betulle all'intorno che sembrano entrare nella villa sotto forma di colonne in legno a diverse altezze.

4 Il documento enuncia i principi fondamentali della città contemporanea, attraverso la teoria della zonizzazione.

5 Museo del tesoro della Cattedrale di San Lorenzo a Genova, Palazzo Rosso, Palazzo Bianco, Museo di Sant'Agostino, Museo degli Eremitani.

6 All'interno della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano costituiscono gruppi di studio su questi temi, in particolare il gruppo Vanda (Gisella Bassanini, Cristina Bianchi, Sandra Bonfiglioli, Marisa

Bressan) promotore di seminari specifici.

7 *La sfida architettonica: il progetto di architettura tra ideazione e conoscenza: la formazione dell'architetto nella prospettiva europea*, Gangemi Editore, Roma 1990.

8 *Il Design delle Donne*, mostra tenutasi a Firenze a cura della Libreria delle Donne di Firenze.

9 *Il design del mobile italiano*, Laterza, Bari 1990.

10 *Antonia Campi. Creatività, forma e funzione*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2008.

11 Anty Pansera e Domitilla Dardi, *Giovanna Talocci designer*, Quodlibet, Macerata 2016.

12 Mostra tenutasi nella sede di Monza, Il Belvedere di Villa Reale, nel 2015.

13 Gisella Bassanini, *Tracce silenziose dell'abitare (la donna e la casa)*, Franco Angeli, Milano 1989.

Quando circa un anno fa il direttore di Triennale Design Museum propose alla commissione scientifica e al consiglio il design al femminile come tema per la nona edizione del Museo, in concomitanza e all'interno della XXI Esposizione Internazionale della Triennale di Milano, ci fu una unanime approvazione. È poi stato quasi pleonastico che alcuni mesi dopo, un nuovo consiglio, completamente al femminile, escluso il sottoscritto, approvasse tale scelta. Scelta comunque che mi vedeva abbastanza preoccupato, da un lato per la difficoltà di dare un nuovo contributo a quanto già affrontato dagli studi di Anty Pansera, e dall'altro per il timore di toccare un tema che forse ci può apparire “trito”, o almeno totalmente acquisito.

Per altro precedenti esperienze e sfide, come *Kama. Sesso e Design*¹, che avevano destato un certo timore per come una scorretta interpretazione ne avrebbe potuto alterare il messaggio in un contesto, certamente ipocrita, come quello italiano, ci avevano dimostrato come l'abile guida e la capacità di scavo del direttore del Museo Silvana Annicchiarico potessero portare a risultati davvero sorprendenti.

Si sapeva infatti che la programmazione hollywoodiana avrebbe riproposto all'attenzione l'esperienza delle suffragette britanniche all'inizio del secolo scorso, si sapeva che persino la televisione avrebbe proposto un programma dedicato alle donne, teso a smitizzare alcuni luoghi comuni sulle donne e sulle loro capacità personali e professionali. Quindi il tema era senz'altro caldo e per Triennale Design Museum, che tende a ricostruire la storia del design italiano attraverso le sue diverse edizioni ogni anno, quasi fossero le tessere di un mosaico, sembrava opportuno far riflettere il nostro pubblico di specialisti, ma ancor più di visitatori generici, sul ruolo della presenza femminile all'affermarsi del design italiano.

Nella nostra geografia sociale, infatti, molte donne rivestono ruoli di grande responsabilità, in cui esprimono notevoli capacità, ma ciò troppo spesso non viene riconosciuto. E quindi non abbiamo numerose donne vincitrici di Pritzker Prizes o presenti fra i guru del design moderno o contemporaneo, peraltro il mondo delle professioni sta velocemente cambiando.

Infatti in Italia il meccanismo di selezione in entrata ai corsi universitari di design vede oggi, a fronte di grandi numeri, l'uso di strumenti tesi a valutare le capacità logiche intuitive e le conoscenze specifiche che tendono a premiare i candidati di genere femminile. Assistiamo quindi a una numerosa e continua femminilizzazione dei corsi di design, che prefigurano un diverso scenario futuro nel mondo delle professioni. Professioni che, per la storia codificata, vedono scarsissime presenze femminili, troppo spesso abbinate a compagni di vita e lavoro, che il passare del tempo ha teso a trasferire in una zona marginale e sempre più in ombra.

Se pensiamo a Alvar e Aino Aalto, la sua presenza viene sottolineata in particolare nel progetto della loro casa di Helsinki² e della Villa Mairea a Por³ per gli amici Harry e Maire Gullichsen, quasi a sottolineare come il mondo domestico sia quello più proprio al progetto al femminile. Il sodalizio di Le Corbusier e Charlotte Perriand la vide progettista soprattutto di arredi e, anche se fu una delle pochissime donne a partecipare al IV Ciam ad Atene⁴ nel 1933 laddove furono elaborati i principi fondamentali della città contemporanea, la cosiddetta Carta di Atene, è forse merito dell'operazione di Filippo Alison con la serie “I Maestri di Cassina” se oggi anche un pubblico più vasto ancora la ricorda. Ma, ovviamente, l'arredo e lo spazio domestico sembrano gli ambiti propri del progettista di genere femminile e si tendono a trascurare o a sottacere gli altri suoi ambiti operativi.

Anche per Franca Helg si ricordano soprattutto i lavori comuni di architettura e di ridefinizione della tipologia museale⁵, rispetto agli arredi e agli oggetti precedenti la sua collaborazione con Franco Albini.

Questi esempi, come molti altri, ci fanno pensare come, in un nuovo panorama professionale e imprenditoriale, possa essere utile riflettere se esista davvero una via femminile al design.

Negli anni Settanta, quando Ida Farè e Sandra Bonfiglioli⁶ iniziavano con i loro gruppi di ricerca a studiare l'abitare al femminile, i tempi e gli spazi progettati e pensati dalle donne, a Roma, nella sua attività didattica a La Sapienza, Paola Coppola Pignatelli ricercava l'approccio femminile al progetto di architettura che lei individuava in un

atteggiamento meno rigido e di conquista dello spazio, un desiderio di adattarsi alla morfologia del luogo, al suo specifico genius e come tale lontano dalle geometrizzazioni colonialistiche di quello che lei legge come approccio squisitamente maschile⁷. Negli stessi anni compaiono figure di progettiste, prima fra tutte Gae Aulenti, che declinano questa lezione in modo naturale, recuperando le tradizioni colte e popolari, in questo modo superano il paradigma modernista. Nella mostra *Gae Aulenti. Gli oggetti e gli spazi*, tenutasi in Triennale nel 2013, veniva posta in evidenza la “drammaturgia della sinuosità” a mio avviso facilmente ascrivibile a questo atteggiamento di revisione del progetto razionalista attraverso una rielaborazione originale. Il suo lavoro, infatti, va oltre l'approccio teso alla standardizzazione per recuperare il senso degli spazi dell'abitare come si sono venuti sedimentando nel tempo aprendosi di conseguenza in modalità per il tempo irrituale, alla tradizione locale e anche al vernacolare.

Ci si domanda, dopo la mostra di Firenze del 1991⁸, dopo le numerose iniziative di Anty Pansera – a cominciare dalla mostra di Ferrara del 2002, al convegno “Donne designer imprenditrici”, ai suoi studi fra gli altri su Anna Castelli Ferrieri⁹, Antonia Campi¹⁰, su su fino all'ultimo libro su Giovanna Talocci¹¹ – se ci sia ancora bisogno di una mostra specifica. Ebbene penso che sia importante recuperare la storia e, attraverso questa lettura e l'analisi degli ambiti operativi in cui tradizionalmente le donne designer hanno lavorato (l'arredo, il tessile, l'abito, l'accessorio, l'oggetto decorativo), capire se ci sia oggi, al contrario, una perdita di connotazioni di genere.

È importante analizzare nel vasto mondo del design se e come la differenza di genere si manifesti nell'approccio al progetto, nello studio del contesto in cui un oggetto verrà fruito, nell'elaborazione del progetto, nel rapporto con la committenza e nelle diverse fasi della produzione e della sua commercializzazione. Se la recente mostra sul rapporto fra Gio Ponti e la Manifattura di Doccia¹² ci ha mostrato un aspetto inedito di Gio Ponti, ideatore delle strategie di comunicazione, dal *namig* al visual merchandising delle sue ceramiche, appare evidente come il mondo della comunicazione sia stato uno dei primi ad aprirsi alle figure

comunicative, anche se solo a partire dagli anni Sessanta. Appare importante perseguire quel dibattito che in architettura gruppi spontanei nel nostro paese, a cominciare dal Frauenforum donne di Bolzano, hanno ampiamente trattato e divulgato. Già Simone De Beauvoir trattava di “la donna e la sua creatività” e Ida Farè e Gisella Bassanini nel loro *Tracce silenziose dell'abitare*¹³ ci hanno ricordato come se nel settecento Madame de Rambouillet inventò l'arredamento domestico, l'ottocento vittoriano di fatto rinchiusse la donna in un orizzonte fortemente patriarcale, da cui si poteva evadere con la scrittura, la poesia, l'acquerello o l'espressione puramente artistica. Ci si domanda, oggi, se le donne che già praticavano la professione dell'architetto e del disegnatore industriale quando ancora non potevano votare siano oggi entrate a pieno titolo in spazi e ambiti professionali un tempo preclusi. C'è da domandarsi se esistano ancora spazi preclusi, almeno nella nostra realtà progettuale e produttiva.

Possiamo cioè parlare di indifferenza di genere e di suo totale superamento? La mostra che abbiamo avuto in questi mesi passati in Triennale *Il vocabolario della moda italiana*, ci ha infatti mostrato come alcuni designer contemporanei come Marcelo Burlon nell'abbigliamento o Andrea Incontri nell'accessorio ci dimostrino chiaramente come forse siano oggi da ridiscutere le categorie di genere.

Ma improvvisamente penso al mondo del car design e dell'automotive, al mondo dei trasporti e mi domando se questo sia vero. Ci sono colleghe che lavorano in questi ambiti professionali, ma a oggi il loro è un ruolo subalterno e quindi forse in questo possiamo trovare il senso ultimo di in una mostra che all'interno di *Design After Design* tende a farci capire quali siano le barriere ancora da abbattere. La nona edizione del Triennale Design Museum si apre quindi con questi interrogativi cercando anche di sfatare alcuni luoghi comuni come il fatto che le donne non abbiano senso dell'umorismo e ricercando se il mondo del progetto possa sempre più cedere al genere femminile quote di autonomia e indipendenza affinché possano esprimere le loro risorse e potenzialità a fronte di una diversa sensibilità.

The sense of a challenge

Arturo Dell'Acqua Bellavitis
President of Triennale Design Museum

candidates. We are therefore assisting in a numerous and continuous feminization of design courses which foreshadows a different future for the world of professions. Professions which, according to accepted history, feature very few women, too often combined with their partners in life and in work, who over time tended to transfer to a marginal area, more and more in the shadows.

If we think of Alvar and Aina Aalto, her presence is particularly apparent in the design of their home in Helsinki² and at the Villa Mairea in Pori³ for their friends Harry and Maire Gullichsen, almost underlining how the domestic world is the one most linked to female design. The association of Le Corbusier and Charlotte Perriand saw her principally designing furniture and, although she was one of the few women to participate in the IV Ciam in Athens in 1933, where the basic principles of the contemporary city, the so-called Charter of Athens⁴, were drawn up, it is perhaps because of Filippo Alison with the “I Maestri di Cassina” series that wider audiences remember her today. But, of course, furniture and the domestic space seem to be the typical area of female design, which leads to other areas being overlooked or downplayed.

For Franca Helg, we mostly remember her work in architecture and in redefining museum typology⁵, with respect to earlier objects and furnishings that came before her collaboration with Franco Albini.

These examples, like many others, make us think of how, in a new professional and business landscape, it may be useful to reflect whether there really is a female way of designing.

In the 1970s, when Ida Farè and Sandra Bonfiglioli⁶ started their research groups on female living, the times and spaces designed by and conceived by women in Rome, in her teaching work at La Sapienza, Paola Coppola Pignatelli was working on the female approach to architecture that she identified with a less rigid attitude and the conquest of a space, a desire to adapt the morphology of a place, its specific genius and how it was far from the colonialist geometrizations of what she read as a masculine approach⁷. In that same period, female designers appeared, with Gae Aulenti in pole position, who naturally transmitted this lesson, recovering cultured and popular traditions in a way

¹ *Kama. Sesso e Design*. Exhibition held at the Triennale in 2012/13 curated by Silvana Annicchiarico which examined the relationship between eros and design.

² Finished in 1936 in the Munkkiniemi district as the couple's home-studio, it is seen as a manifesto of Finnish modernism and of its relationship with the natural features of the site.

³ Created in 1939, it enters into dialogue with the surrounding birch forest which seems to enter the villa in the form of wooden columns at different heights.

⁴ The document sets out the basic principles of the contemporary city through the theory of zoning.

⁵ The Museum of the Treasury of the San Lorenzo Cathedral in Genoa, Palazzo Rosso, Palazzo Bianco, Museo di Sant'Agostino, Museo degli Eremitani.

⁶ There are study groups on these issues at the architecture department of the Politecnico di Milano, in particular the Vanda group (Gisella

Bassanini, Cristina Bianchi, Sandra Bonfiglioli, Marisa Bressan) which promotes specific seminars.

⁷ *La sfida architettonica: Il progetto di architettura tra ideazione e conoscenza: la formazione dell'architetto nella prospettiva europea*, Gangemi Editore, Rome 1990.

⁸ *Il Design delle Donne*, exhibition held in Florence at the Libreria delle Donne di Firenze.

⁹ *Il design del mobile italiano*, Laterza, Bari 1990.

¹⁰ *Antonia Campi. Creatività, forma e funzione*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2008.

¹¹ Anty Pansera and Domitilla Dardi, *Giovanna Talocci designer*, Quodlibet, Macerata 2016.

¹² Exhibition held in Monza, Il Belvedere di Villa Reale, in 2015.

¹³ Gisella Bassanini, *Tracce silenziose dell'abitare (la donna e la casa)*, Franco Angeli, Milan 1989.

that exceeded the modernist paradigm. In the exhibition *Gae Aulenti. Gli oggetti e gli spazi*, held at the Triennale in 2013, the “dramaturgy of sinuosity” was highlighted which, in my view, is easily attributable to this revision of Rationalist design through an original reworking. Her work, in fact, goes beyond the approach aimed at standardization to regain the sense of living spaces as they have sedimented over time, consequently opening them up to irregular time, local traditions and the vernacular.

We wonder, after the exhibition in Florence in 1991⁸, after Anty Pansera's many initiatives – starting with her exhibition in Ferrara in 2002, at the *Donne designer imprenditrici* convention, her work on Anna Castelli Ferrieri⁹, Antonia Campi¹⁰, among others, and her most recent book on Giovanna Talocci¹¹ – if there is really need to another specific exhibition. Well, I think it is important to recover history and, through this reading and the analysis of the sectors in which female designers have traditionally worked (furniture, textiles, clothing, accessories, decorative objects), and to work out if, today, on the contrary, we see a loss of *gender* connotations.

In the vast world of design, it is important to examine if and how *gender* difference is shown in the design approach, in the study of the context in which an object will be received, when drawing up the design, in the relationship with the client and in the different stages of production and marketing. If the recent exhibition on the relationship between Gio Ponti and Doccia¹² showed us a new aspect to Gio Ponti, creator of marketing strategies, from the naming to the visual merchandising of his ceramic, it seems evident that the world of communication has been one of the first to open itself up to communicative figures, even if this has only been the case since the 1960s.

It is also important to pursue the debate in architecture which spontaneous architecture groups, starting with Frauenforum women in Bolzano, have extensively discussed and spread. Simone De Beauvoir already dealt with “the women and her creativity” and Ida Farè and Gisella Bassanini in their work *Tracce silenziose dell'abitare*¹³ reminded us how, in the eighteenth century, Madame de Rambouillet invented home furnishings, the Victorian nineteenth century locked

Around a year ago, when the director of the Triennale Design Museum proposed female design to the science committee and the design board for the ninth edition of the museum, together with and within the XXI International Exhibition of the Triennale di Milano, it was met with unanimous approval. It was almost superfluous then that a few months later, a new board, totally female, myself excluded, approved the choice. It was a choice that concerned me, however, one the one hand because of the difficulty in giving a new contribution to what has already been tackled by Anty Pansera's research and, on the other, for the fear of addressing a theme that may seem trite, or at least totally acquired.

In terms of other experiences and challenges, such as *Kama. Sesso e Design*¹, which had aroused certain worries about how an incorrect interpretation could have distorted the message in an undoubtedly hypocritical context, like the Italian one, but it showed us how the museum's director, Silvana Annicchiarico's able guidance and ability to dig can lead to truly amazing results.

We knew that Hollywood was to draw attention to the experience of the British suffragettes at the beginning of the last century, we knew that even television was to propose some programmes dedicated to women, aimed at demystifying some common myths about women and their personal and professional capacities. So this was definitely a hot topic and for the Triennale Design Museum, which tends to reconstruct the history of Italian design through its different editions each year, almost like the tiles on a mosaic, it seemed appropriate to reflect to our audience of specialists, but even more so to our general visitors, the role of women in the emergence of Italian design.

In our social geography, in fact, many women play roles of great responsibility in which they express considerable skills, but which often go unrecognized. And so we don't have a great deal of female winners of Pritzker Prizes or female figures present among the gurus of modern or contemporary design, but the professional world is changing quickly.

Indeed, in Italy, the selection mechanism on college design courses sees today, in the face of great numbers, the use of instruments aimed at evaluating the logical intuitive skills and specific knowledge that tend to reward female

women in a fiercely patriarchal horizon, from which she could escape through writing, poetry, watercolours or purely artistic expression. We ask ourselves, today, if women, who were already architects and designers when they couldn't yet vote, have now fully entered into professional spaces and areas that were once off limits. The question is whether there are still spaces that are off limits to women, at least in the context of design and production.

Can we talk about *gender* difference as having been surpassed?

The exhibition that we have had here at the Triennale over the past few months, *Il vocabolario della moda italiana*, has, in fact, clearly shown us how some contemporary designers such as Marcelo Burlon in clothing or Andrea Incontri in accessories how we can revisit *gender* categories nowadays.

But I suddenly think of the world of car design, the world of transport, and I wonder if this is the case. There are female colleagues who work in these professional areas, but they have a subordinate role and therefore, here, we can perhaps see the ultimate meaning of an exhibition which, inside *Design After Design*, tends to make us understand which are the barriers that still need to be broken down. The ninth edition of the Triennale Design Museum opens, therefore, with these questions, seeking to debunk some common myths like, for example, that women lack a sense of humour and researching if the world of design can continue to give women the autonomy and independence to express their resources and potential in the face of a diverse sensibility.

Avvertenza

La pubblicazione è articolata in due sezioni principali:
La prima sezione, intitolata *Intrecciare*, è composta da opere che hanno come denominatore comune il tema del tessere e del tramare.
La seconda sezione, intitolata *Procreare*, presenta in ordine cronologico le opere che rappresentano il “fiume” della creatività e della progettualità femminile dagli inizi del Novecento ai giorni nostri.
Queste due sezioni presentano delle schede di approfondimento su oggetti e temi che sono stati considerati paradigmatici per raccontare la storia del design al femminile.
Inoltre ci sono anche una ventina di schede denominate *Fenomenologie*, con un fondo rosa, scritte da autrici provenienti dal mondo della critica d'arte, del design, della letteratura, del giornalismo, che hanno proposto personali interpretazioni di alcune parole-chiave legate agli oggetti e agli stereotipi del femminile.
Queste due macro-sezioni sono intervallate da due sotto-sezioni integrative.
La prima, intitolata *Proteggere*, è una galleria di illustrazioni di Sante protettrici che hanno la caratteristica comune di reggere un oggetto o un attrezzo da lavoro. Sono immagini e disegni realizzati appositamente per la nona edizione del museo da alcune delle più autorevoli illustratrici italiane.
L'altra, intitolata *Rappresentare*, illustra gli elementi principali che hanno determinato l'allestimento e la messa in scena di questa edizione del Museo.
C'è poi una sezione intitolata *Riflettere*: si tratta di nove tavole rotonde in cui professionisti del design espanso contemporaneo (curatrici, galleriste, docenti, giornaliste, archiviste, ecc) dialogano tra loro e si descrivono guardandosi allo specchio, nel tentativo di offrire una visione corale e sfaccettata di ciò che il design sta diventando.
A chiudere, infine, un *Regesto* delle opere in ordine alfabetico.

Note

The publication is divided into two main sections:
The first section, entitled *Interweave*, consists of works that have weaving and knitting as their common theme.
The second section, entitled *Procreate*, presents a chronological display of the works the represent the “river” of female creativity and design from the beginning of the twentieth century to the present day.
These two sections offer details on the objects and themes that have been considered paradigmatic in telling the history of design for women.
There are also twenty or so *Phenomenologies*, with a pink background, written by authors from the world of art criticism, design, literature and journalism who have proposed personal interpretations of certain key words related to female objects and stereotypes.
These two macro-sections are interspersed with two additional subsections.
The first, entitled *Protect*, is a gallery of illustrations of female saints, each with a object or work tool in hand.
These pictures and drawings have been created specifically for the ninth edition of the museum by some leading Italian illustrators.
The other, entitled *Represent*, illustrates the main elements that led to the set-up and staging of this year’s edition of the museum.
There is a further section entitled *Reflect*: this features nine round-tables in which female professionals from the world of contemporary design (curators, gallery owners, teachers, journalists, archivists, etc.) talk between themselves and describe themselves, looking in a mirror, seeking to offer a choral and multifaceted vision of what design is becoming.
To close, finally, there is an *Index* of the works in alphabetical order.

Intrecciare

– Interweave

024 pp

Proteggere

– Protect

074 pp

Procreare

– Procreate

080 pp

Rappresentare

– Represent

372 pp

Riflettere

– Reflect

374 pp

Infinito presente

Epifanie del femminile nel design italiano

Il design italiano nel Novecento è stato un design patriarcale. Lo è stato oggettivamente e indiscutibilmente. Le storie del design riconoscono, se va bene e nel migliore dei casi, una decina di esempi di design femminile, laddove questa edizione del TDM ne documenta centinaia e centinaia. Le donne nel design italiano sono state e sono una presenza quantitativamente e qualitativamente rilevante che è stata di fatto nascosta, rimossa e marginalizzata. *W. Women in Italian Design* vuole rimediare a questa rimozione. Non un risarcimento, quanto piuttosto una rimessa in equilibrio. Un *resettare* lo scenario per entrare nel nuovo territorio del *gender* avendo alle spalle una storia limpida e trasparente. Senza cadaveri nell’armadio.

Le storie del design fin qui raccontate ruotano quasi tutte attorno a un grande buco nero: la rimozione del femminile. L’occultamento della presenza e del contributo delle donne. La sottomissione del femminile a una perdurante e pervicace egemonia del maschile. Come se le donne non ci fossero state. Come se fossero rimaste a casa. Come se il paradigma del pensiero patriarcale dominante facesse fatica perfino a riconoscere il ruolo delle donne anche laddove questo ruolo era evidente. Ci sono voluti quasi ottant’anni, ad esempio, per riconoscere e dimostrare, come ha fatto di recente Christiane Lange, che una delle icone del design novecentesco – il lettino da riposo *Daybed* del 1930 – non è da attribuire soltanto a Mies van der Rohe, come è stato fatto per decenni, ma soprattutto alla sua devota e discreta compagna Lilly Reich. Perché una rimozione così ostinata e prolungata?

Un buco nero

Le storie del design fin qui raccontate ruotano quasi tutte attorno a un grande buco nero: la rimozione del femminile. L’occultamento della presenza e del contributo delle donne. La sottomissione del femminile a una perdurante e pervicace egemonia del maschile. Come se le donne non ci fossero state. Come se fossero rimaste a casa. Come se il paradigma del pensiero patriarcale dominante facesse fatica perfino a riconoscere il ruolo delle donne anche laddove questo ruolo era evidente. Ci sono voluti quasi ottant’anni, ad esempio, per riconoscere e dimostrare, come ha fatto di recente Christiane Lange, che una delle icone del design novecentesco – il lettino da riposo *Daybed* del 1930 – non è da attribuire soltanto a Mies van der Rohe, come è stato fatto per decenni, ma soprattutto alla sua devota e discreta compagna Lilly Reich. Perché una rimozione così ostinata e prolungata?

Senza cadaveri nell’armadio

Maschile e femminile, certo, sono categorie sempre più spesso messe in discussione. La teoria del *gender* attacca la loro pretesa di fornire una descrizione o una classificazione esaustiva e indiscutibile su un tema complesso quale quello dell’identità. Il fatto che il genere non sia un dato puramente biologico-naturale, ma anche e soprattutto una costruzione socio-culturale è ormai un fatto acquisito. Siamo in una fase fluida di grande mutazione, in cui la proliferazione d’identità multiple e differenziate va probabilmente nella direzione di un superamento delle differenze di genere così come le abbiamo conosciute e praticate negli ultimi secoli. Questa mutazione coinvolge e riguarda anche l’ambito del progetto e del design? La storia del design è stata segnata anche dal tema delle identità di genere? Il futuro del design va verso il superamento di queste differenze? Se questo è uno degli scenari con cui il *Design After Design* si dovrà, e già si deve, confrontare, allora però è preliminarmente necessario provvedere a ridefinire il ruolo che i generi hanno avuto nella nostra storia recente. La nona edizione del Triennale Design Museum lo fa raccontando il design italiano dal punto di vista femminile. Lo fa per sperimentare una nuova prospettiva, per ridefinire un repertorio. Senza lamentele, senza rigurgiti di femminismo, senza invocazioni di quote rosa. Senza “panda in via di estinzione” da preservare e salvaguardare.

Silvana
Annicchiarico

Il design italiano nel Novecento è stato un design patriarcale. Lo è stato oggettivamente e indiscutibilmente. Le storie del design riconoscono, se va bene e nel migliore dei casi, una decina di esempi di design femminile, laddove questa edizione del TDM ne documenta centinaia e centinaia. Le donne nel design italiano sono state e sono una presenza quantitativamente e qualitativamente rilevante che è stata di fatto nascosta, rimossa e marginalizzata. *W. Women in Italian Design* vuole rimediare a questa rimozione. Non un risarcimento, quanto piuttosto una rimessa in equilibrio. Un *resettare* lo scenario per entrare nel nuovo territorio del *gender* avendo alle spalle una storia limpida e trasparente. Senza cadaveri nell’armadio.

Il design italiano nel Novecento è stato un design patriarcale. Lo è stato oggettivamente e indiscutibilmente. Le storie del design riconoscono, se va bene e nel migliore dei casi, una decina di esempi di design femminile, laddove questa edizione del TDM ne documenta centinaia e centinaia. Le donne nel design italiano sono state e sono una presenza quantitativamente e qualitativamente rilevante che è stata di fatto nascosta, rimossa e marginalizzata. *W. Women in Italian Design* vuole rimediare a questa rimozione. Non un risarcimento, quanto piuttosto una rimessa in equilibrio. Un *resettare* lo scenario per entrare nel nuovo territorio del *gender* avendo alle spalle una storia limpida e trasparente. Senza cadaveri nell’armadio.

Oltre il paradigma del pensiero patriarcale

Certo, ci si potrebbe chiedere perché la questione dei generi venga a maturazione proprio adesso. La risposta che mi pare più convincente è legata allo sviluppo economico-produttivo della società globalizzata: per secoli la prospettiva patriarcale non è mai stata messa in discussione perché tutto sommato era funzionale agli assetti produttivi e di potere di quel mondo. Ora la fine dell’era industriale e del modo di produzione fordista fa sentire quel modello del tutto inadeguato. Il patriarcato finisce con la fine del modello gerarchico-piramidale di organizzazione del lavoro, finisce con la fine della catena di montaggio, finisce con la fine del modello di famiglia che è stato proposto e praticato negli ultimi due secoli. Il capitalismo immateriale e relazionale ha esigenze diverse, meno legate al *problem solving* immediato e alla produzione in serie di oggetti e di beni materiali pesanti. E questo porta a valorizzare di più un tipo di creatività ma anche di operatività e di performatività diversa. Potremmo dire che apre alla creatività e performatività femminile, ma in vista di un riassetto complessivo di competenze e abilità che probabilmente porterà al superamento dei generi tradizionalmente intesi e in ogni caso alla messa in crisi definitiva dell’egemonia indiscussa del modello patriarcale.

Pioniere ed esploratrici

Le ricerche sul contributo femminile alla storia del design e alla cultura del progetto sono ormai ampiamente diffuse in moltissime aree geografiche e culturali. In area anglofona, ad esempio, fin dal 1984 Isabelle Anscombe in *A Woman’s Touch* esplora e ripercorre il contributo delle designer nell’ambito del tessile e dell’architettura di interni, mentre *Women in Design* (1988) di Liz McQuiston propone una prima mappatura di tutte le donne che hanno lavorato nei vari settori disciplinari del design. Nell’ultimo quindicennio poi le ricerche si moltiplicano e volumi come *Women Designers in the USA, 1900-2000: Diversity and Difference* (2000) di Pat Kirkham diventano punti di riferimento irrinunciabili per l’acume con cui sanno individuare gli ambiti, le metodologie, gli stili e le sensibilità. In ambito francese, un volume come *Femmes designers. Un siècle de créations* di Marion Vignal (2009) va nella medesima direzione e ricostruisce con attenzione la presenza femminile nella storia del design dall’Art Nouveau e dal Bauhaus fino a figure contemporanee come Zaha Hadid, Andrée Putman, Patricia Urquiola e Matali Crasset. In Italia, va dato atto ad Anty Pansera di esser stata la prima a indagare sistematicamente, con passione, con intelligenza e con rigore, l’universo composito e nascosto del design femminile italiano, realizzando importanti mostre sul tema (*Dcomedesign. La mano, la mente, il cuore*, al Museo Regionale di Scienze Naturali di Torino tra marzo e aprile 2008) e curando la realizzazione di preziosi repertori/dizionari che hanno avuto il merito di tracciare una prima mappa orientativa nell’universo femminile del design. Basta pensare a un volume come *Dal merletto alla motocicletta* (Silvana Editoriale, 2002), o anche al dizionario pubblicato nel catalogo della già citata mostra torinese, che presenta un repertorio di schede biografiche dedicate non solo a donne designer ma anche a imprenditrici e a professioniste impegnate nel mondo della comunicazione del design. Le ricerche e le pubblicazioni di Anty Pansera rappresentano un passaggio imprescindibile nel riconoscere alle donne quel ruolo che altre storie del design hanno invece taciuto o sottovalutato. Dopo di lei, anche altre ricercatrici hanno cominciato a interessarsi al tema: ricordiamo anche solo Daniela Piscitelli nell’ambito del graphic design, con il suo saggio *Muoversi sulle sabbie mobili* nel volume *Aiap. Women in Design Award* (2015). Tutte queste ricerche hanno aperto la strada. Hanno iniziato a ridisegnare la mappa. La nona edizione del TDM prosegue il cammino nella direzione che esse per prime hanno indicato.

Il dogma dell’autorialità

C’è tuttavia un possibile limite che accomuna quasi tutte le ricerche ricordate poc’anzi: il fatto di applicare al design delle donne lo stesso approccio *autoriale* adottato da quella cultura patriarcale che ha scritto la storia del design come una storia fatta sostanzialmente ed esclusivamente dai designer: progettisti-demiurghi che, in collaborazione con industriali e imprenditori, incarnerebbero la quintessenza stessa della cultura del progetto, esaurendola in sé e nella propria autorappresentatività. In realtà, come è noto, la categoria di autore è da molto tempo in crisi negli ambiti disciplinari più disparati: dalla letteratura al cinema, vengono messe in discussione sia la sua presunta rilevanza ed esaustività, sia la sua tenuta teorica. Negli studi sul design invece si procede ancora con il culto dei Maestri, a cui si conferisce l’onore e l’onere di rappresentare tutto il design, la sua storia, la sua performatività. *W. Women in Italian Design* va in un’altra direzione. Prima di tutto pensando al design femminile come a un ambito in cui non ci sono solo le designer ma – Anty Pansera lo anticipava già nel suo *Dizionario* del 2008 – c’è anche chi il design lo insegna e chi lo comunica, chi lo studia e chi lo archivia, chi lo allestisce in una mostra e chi lo promuove sul mercato. Ci sono insomma le imprenditrici e le comunicatrici, e poi le archiviste, le docenti, le galleriste, le curatrici e tutta quella composita galassia che – soprattutto da quando il design è diventato professione di massa – dà corpo al *sistema design*, e innerva la sua ricchezza e complessità. Tutte queste figure contribuiscono – ognuna con il suo specifico linguaggio – a incrementare la rilevanza sociale e la reputazione collettiva della disciplina. Forse sono maturi i tempi perché si cominci davvero a uscire dal paradigma “autoriale”, efficace nella cultura patriarcale novecentesca, quando si trattava di rivendicare al design una sua specifica identità, ma inefficace e restrittivo oggi, quando il design non è più soltanto progettazione di oggetti ma sempre più anche innesco di processi e di relazioni. Proprio a partire da questa convinzione, *W. Women in Italian Design* propone un approccio metodologico e ordinamentale che non opera per medaglioni e biografie, ma sceglie invece – consapevolmente – di rappresentare la creatività femminile come un fiume carsico che attraversa tutto il Novecento italiano, a volte impetuoso come un torrente di montagna, altre volte placido e lento come un fiume di pianura. Non un ordinamento pensato per “Autrici”, dunque, ma per oggetti, artefatti, progetti. Che nascono dalle donne, ma poi si immettono nel grande flusso di una creatività che travalica i limiti, i calcoli e i confini della cultura del progetto promossa e apprezzata dalla cultura patriarcale. Che tipo di creatività emerge dalla ricognizione sul femminile operata per allestire il TDM9? Si tratta di una creatività imprevedibile, basata sull’accoglienza, sul prendersi cura. Con una visione del progetto improvvisa, incontrollabile. Una creatività con un forte contenuto innovativo. Magmatica, fertile, caotica. Una progettualità senza testosterone. Nulla di monolitico. Nulla di definitivo. Molta ironia e leggerezza. Con una visione del mondo pacificata, positiva. Senza lamenti. Una creatività liberata. Elegante. Che esprime una fortissima vitalità.

Infinite Present

Epiphanies of the feminine in Italian design

Single, team, coppie

Uscire dal paradigma autoriale significa anche scoprire che i metodi di lavoro e i percorsi progettuali non sono riducibili a quelle nette attribuzioni di paternità con cui spesso il pensiero patriarcale si è esentato dalla fatica di ricostruire nel dettaglio i processi creativi e di riconoscere meriti, apporti e contributi collettivi. I progetti, spesso, nascono da un lavoro di squadra. Nascono in studio, dalla collaborazione di più intelligenze e di più saperi che vengono tutti bruscamente cancellati dalla canonica attribuzione di paternità esclusiva: la sedia XX di YZ. Dove YZ è quasi sempre un designer singolo anche quando al progetto hanno lavorato decine di persone. Nella storia del design italiano, ad esempio, molto frequente è la presenza di coppie: Afra e Tobia Scarpa, Lella e Massimo Vignelli. Lica e Albe Steiner, Doriana e Massimiliano Fuksas. Per una lunga fase del Novecento le donne-architetto o le donne-designer hanno lavorato nello studio del marito o del compagno senza che il loro ruolo fosse pubblicamente riconosciuto. Donne muse, donne segretarie, donne tuttofare, donne comprimarie. Poi – anche se non sempre – certe donne-compagne hanno cominciato a diventare corresponsabili. Hanno firmato insieme al partner. Hanno condiviso onori e oneri del percorso creativo. Lavorare in coppia, ovviamente, significa adottare una metodologia del tutto diversa da quella del “solista” che assume come unici punti di riferimento se stesso e le sue ossessioni. Stare in coppia nel progetto e nel suo sviluppo significa essere sempre disposti a confrontarsi con l'altro, ad assumere il suo punto di vista, a mettere in discussione il proprio. Rispetto al solipsismo del creatore-demiurgo, la coppia riconosce implicitamente la fragilità e l'incompiutezza delle due parti che la compongono, parti che solo mettendosi insieme acquistano creatività, compiutezza e maturità. *W. Women in Italian Design* accoglie le coppie e le donne che hanno lavorato in coppia, nella convinzione che anche questa inclusione apra nuove prospettive sui modi in cui va inteso e raccontato il processo creativo.

Origine du monde

Il progetto di allestimento messo in scena da Margherita Palli è una grande metafora della creazione e della creatività. Si comincia – fin dal ponte che porta al Museo – entrando in uno spazio che allude al corpo femminile ed evoca la sua natura più intima: una sorta di grande utero abitato da sussurri, litanie e chiacchiericci in cui aleggiano ricami, intrecci, merletti. Cioè gli artefatti che esprimono quello che tradizionalmente è stato il lavoro femminile: il tessere e il tramare come attività solo apparentemente domestiche, ma in realtà capaci di sottendere grandi strategie relazionali. L'allestimento prosegue poi come un fiume che prima scorre timidamente all'inizio del secolo scorso e poi si fa sempre più prorompente, diventando pieno e vitale nel XXI secolo. Questo grande fiume in piena

scorre sotto la protezione di alcune sante, patronesse dei lavori quotidiani e artigianali, raffigurate da alcune delle più brave illustratrici contemporanee italiane e rappresentate sempre con un oggetto in mano. La selezione non ha la pretesa di essere esaustiva. Vuol essere un primo e inevitabilmente parziale repertorio. Gli oggetti selezionati lo sono non per la loro rilevanza “assoluta” (ma esistono oggetti di rilevanza *assoluta*?) ma per la loro rappresentatività rispetto al tema del Museo. Sono stati privilegiati cioè gli oggetti e i progetti che meglio esprimono quell'idea di creatività morbida e accogliente che si vorrebbe aleggiare un po' in tutta l'esposizione. Non c'è la grafica, perché richiederebbe una mostra tutta per sé. Non ci sono le *meteore*, cioè quelle tante designer che sono apparse e scomparse, progettando magari un solo oggetto, senza riuscire a dare un segno di continuità al loro lavoro. E anche questo è un tema su cui forse bisognerebbe interrogarsi: perché tante esperienze femminili effimere nell'ambito del design? Ma a questa, come alle tante altre domande disseminate nel percorso, dovranno dare risposta – se lo vorranno – la visitatrice e il visitatore. Dovranno tessere anche loro: mettere in funzione il loro telaio mentale e provare a annodare i tanti fili da cui il Museo è attraversato. Questa è un'edizione che risuona di domande, e che lascia le risposte a chi verrà a vedere.

Infinito presente

Mi piacerebbe che tutti i verbi del TDM9 risuonassero all'infinito. Tessere progettare creare intrecciare... Tra i vari modi verbali, l'infinito non prevede un soggetto, non si riferisce a una specifica persona grammaticale (io, tu, lui, lei, noi...) e vale indifferentemente tanto per il maschile quanto per il femminile. Inoltre è l'unica forma verbale che può fungere, di volta in volta, sia da verbo che da sostantivo. Progettare/il progettare. Tessere/il tessere. L'azione diventa cosa. La cosa è azione. Infinita. Per tutti. Qui e ora. Senza rimpianti, senza fughe in avanti. Guardando negli occhi il gesto e la cosa. E il loro implicarsi reciproco. Tramare, ora e ancora. All'infinito. Infinito presente.

A black hole

The stories of design so far told revolve almost entirely around a big black hole: the removal of the feminine. The concealment of the presence and contribution of women. The subjugation of women to a persistent and stubborn masculine hegemony. As if women had never been there. As if they had stayed at home. As if the paradigm of the dominant patriarchal thinking would struggle to even recognize the role of women even when this was evident. It has taken almost eighty years, for example, to recognize and demonstrate, how Christiane Lange has done recently, that one of the icons of twentieth century design – the *Daybed* from 1930 – is not only attributable to Mies van der Rohe, as has been the case for decades, but above all to his devoted and discreet partner, Lilly Reich. Why such a stubborn and prolonged removal?

No skeletons in the closet.

Male and female, of course, are categories that are increasingly called into question. *Gender* theory attacks their claim to provide a comprehensive and indisputable description or theory on a theme as complex as identity. The fact that *gender* is not a purely biological factor, but is also a socio-cultural construction is now commonly accepted. We are in a fluid phase of great change, where the proliferation of multiple and differentiated identities is likely headed in the direction of overcoming *gender* differences as have been known and practised over the centuries. Does this change also involve and affect the scope of design? Has the history of design also been marked by the theme of *gender* identity? Will the future of design overcome these differences? If this is one of the scenarios that *Design After Design* will have to, and must, confront, then it is first necessary to redefine the role that *gender* has played in our recent history. The ninth edition of the Triennale Design Museum does so by speaking about Italian design from the female point of view. It does so in order to experience a new perspective, to redefine a collection. No complaining, no resurgence of feminism, no cries for positive discrimination. Without “an endangered panda” to preserve and protect. Twentieth century Italian design was patriarchal design. Objectively and indisputably. Design history recognizes, at best, a

Silvana Annicchiarico

dozen examples of female design, whereas this year's TDM documents hundreds and hundreds. Women in Italian design have been and are, quantitatively and qualitatively, a significant presence that has been hidden, removed and marginalized. *W. Women in Italian Design* seeks to rectify this. Not a compensation, but rather a restored balance. *Resetting* the scene to enter the new territory of *gender* with a clear and transparent history behind it. No skeletons in the closet.

Beyond the paradigm of patriarchal thinking

Of course, you might be wondering why the *gender* issue has come to a head now. The most convincing answer is linked to the economic and productive development of globalized society. For centuries, the patriarchal perspective has never been questioned because, after all, it was functional to the productive assets and power of that world. Now the end of the industrial era and Fordist production makes that model feel wholly inadequate. The patriarchy ends with the fall of the hierarchical pyramid model of work organization, it ends with the fall of the assembly line, it ends with the fall of the family model that was proposed and practised over the last two centuries. Intangible and relational capitalism has different needs, less linked to the immediate problem solved and the mass production of heavy objects and material goods. And this leads to a greater value of a kind of creativity, but also a different way of operating and performativity. We could say that opens up to female creativity and performativity, but in view of an overall reorganization of skills and abilities that will probably lead to surmounting traditionally understood genders and, in any case, to the definitive crisis of the undisputed hegemony of the patriarchal model.

Pioneers and explorers

Research on women's contribution to design history and design culture is well advanced in many different geographical and cultural areas. In the English-speaking world, for example, in 1984 Isabelle Anscombe in *A Woman's Touch* explored and examined the contribution of female designers in textiles and interior design, while *Women in Design*

(1988) by Liz McQuiston proposes an initial mapping of all women who worked in the various disciplines of design. In the last fifteen years, research has grown with works such as *Women Designers in the USA, 1900-2000: Diversity and Difference* (2000) by Pat Kirkham becoming indispensable reference points for the acumen with which they identify areas, methodologies, styles and sensibilities. In the French context, a book like *Femmes designers. Un siècle de créations* by Marion Vignal (2009) goes in the same direction and carefully reconstructs the female presence in design history from Art Nouveau and Bauhaus up to contemporary figures such as Zaha Hadid, Andrée Putman, Patricia Urquiola and Matali Crasset. In Italy, Anty Pansera is to be commended as the first to systematically and passionately, with intelligence and rigour, investigate the composite and hidden universe of female Italian design, creating important exhibitions on the subject (*Dcomedesign. La mano, la mente, il cuore*, at the Museo Regionale di Scienze Naturali in Turin between March and April 2008) and overseeing the implementation of valuable repertoires/dictionaries that have the merit of being an initial map for orienting the female universe in design. You need only to think of a work like *Dal merletto alla motocicletta* (Silvana Editoriale, 2002), or even the dictionary published in the catalogue of the aforementioned exhibition in Turin, which presents a collection of biographies of not just female designers, but also professionals and entrepreneurs engaged in the world of design communication. Anty Pansera's research and publications represent a vital step in recognizing the role that women played in design history who have otherwise been silenced or undervalued. Other researchers followed and showed an interest in this topic: Daniela Piscitelli in the field of graphic design, with her essay *Muoversi sulle sabbie mobili* in the book *Aiap. Women in Design Award* (2015). All of this research opened the way. It has started to redraw the map. The ninth edition of TDM continues in the direction that they first suggested.

The dogma of authorship

However, there is still a possible limit that is shared by all of this research: the fact of applying the same authorial approach to women that was adopted by the patriarchal culture that wrote the history of design as a history made up substantially of designers: designer-demiurges who, in collaboration with industry and entrepreneurs, embody the quintessence of design culture, exhausting it in themselves and in its own self-representativity. In reality, as is well known, the category of author has long been in crisis in many different disciplines: from literature to cinema, the issue of both their presumed relevance and completeness and their theoretical stamina. Design studies proceed with the cult of the Maestro, bestowing on them the honour and burden of representing all of design, its history, its performativity. *W. Women in Italian Design* goes in

another direction. First and foremost, considering how female design is an area that does not only include designers – Anty Pansera pre-empted this in her *Dizionario* from 2008 – there are also those who teach design and those who diffuse it, those who put it on display in exhibitions and those who promote it on the market. There are female entrepreneurs and communicators, archivists, teachers, gallery owners, curators all those who make up that galaxy which – especially now that design has become a mass profession – gives body to the *design system*, underpinning its richness and complexity. All of these figures contribute – each with their own language – to increase the social relevance and collective reputation of the discipline. Perhaps the time has finally arrived because we are really starting to leave the authorial paradigm, effective in the patriarchal culture of the twentieth century, when it came to claim design to its own specific identity, which is ineffective and restrictive today, when design is no longer about just designing objects, but increasingly also about triggering processes and relationships. It is precisely from this belief that *W. Women in Italian Design* proposes a methodological and ordered approach that doesn't work around bibliographic essays, but rather chooses – consciously – to represent female creativity as an underground river that runs through the Novecento Italiano, sometimes blustering like a mountain stream, sometimes placid and calm like a lowland river. It is not a system designed for “Authors”, but rather for objects, artefacts, projects. A system that comes from women, but then enters into the large flow of a creativity that exceeds its limits, the calculation and boundaries of the design culture that is promoted and encouraged by the patriarchal culture. What kind of creativity emerges from the investigation of women carried out during TDM9? It is an unpredictable creativity, based on welcoming and caring. With a sudden, uncontrollable design vision. Creativity with a strong innovative content. Magmatic, fertile, chaotic. A design without testosterone. Nothing monolithic. Nothing definitive. Plenty of irony and lightness. With a peaceful, positive world view. Without complaint. A liberated creativity. Elegant. Expressing a strong vitality.

Single, teams, couples

Leaving the authorial paradigm also means discovering that working methods and design approaches are not reducible to those net attributions of authorship in which patriarchal thinking often exempts itself from the effort of reconstructing the creative process in detail and recognizing merit, contribution and collective contributions. Designs are often the result of a team effort. They come from a studio, from the collaboration of different intelligence and knowledge that are all brusquely removed from the canonical attribution of exclusive authorship: *the XX chair* by YZ. Where YZ is almost always a single designer, even if dozens of people have worked on the project. The presence of couples

is common in the history of Italian design: Afra and Tobia Scarpa, Lella and Massimo Vignelli, Lica and Albe Steiner, Doriana and Massimiliano Fuksas. For a long period in the twentieth century, female architects and female designers worked in the studios of their husbands or partners without ever having their role publicly acknowledged. Women muses, women secretaries, handywomen, a supporting cast made up of women. And then – but not always – some of these women-companions started becoming jointly responsible. They signed objects together with their partners. They shared the honours and duties of the creative process. Working as a pair, of course, means adopting a completely different methodology than working alone, which takes the individual and his or her obsessions as unique reference points. Being in a couple in design and its development means always being willing to confront one another, taking on the other's point of view, questioning your own. Compared to the solipsism of the creator-demiurge, the couple implicitly recognizes the fragility and incompleteness of the two parts that make it up, parts that only acquire creativity, completeness and maturity by coming together. *W. Women in Italian Design* welcomes the couples and women who have worked in couple, in the belief that this inclusion opens up new perspective on ways in which the creative process should be understood and narrated.

Origine du monde

The exhibition staged by Margherita Palli is a great metaphor for creation and creativity. It begins – staring from the bridge that leads to the museum – by entering a space that alludes to the female body and summons her most intimate nature: a kind of large womb that is inhibited by whispers, litanies and chatter where embroidery, weaves and lace hover in the air.

These artefacts which have traditionally been linked to female work: weaving and knitting as apparently only domestic tasks, but which are actually capable of conveying great relational strategies.

The set-up continues like a river which initially flows calmly at the beginning of the last century and then gets livelier and more exuberant, becoming full and thriving in the twenty-first century. This great raging river flows under the protection of some saints, patron saints of daily work and craft, depicted by some of the best contemporary female Italian illustrators, all depicted with an object in her hand. The selection does not claim to be comprehensive. It seeks to be an initial and inevitably partial collection. The objects have not been selected due to their “absolute” relevance (do objects of *absolute* relevance even exist?), but rather because of their representativeness in terms of the theme of the museum. Priority was given to objects and design that best express the idea of that soft and welcoming creativity that you would want dotted all through the exhibition. Graphic works are not featured because they would need an exhibition all of their own. There are no *meteors*,

or rather those many designers who appeared and then disappeared, perhaps designing a single object without giving a sign of continuity in their work. This is also an issue that we should discuss: why are there so many ephemeral female experiences in the field of design? But in this, as in many other questions that are scattered throughout the journey, should be answered – if they want – by the visitors. They should also weave: put their mental loom into action and try to bring together the many different threads that cross the museum. This is an edition that resounds with questions and which leaves the answers to those who come to see it.

Infinite Present

I would like to think that all of the verbs of TDM9 are in the infinitive. To weave, design, create, weave... Among the various verbal forms, the infinitive doesn't need a subject, it doesn't refer to a specific grammatical person (I, you, him, her, we...) and it works indifferently for both men and women. It is also the only verbal form that can work as a verb and as a noun. Design / the design. Weave/weaving. The action becomes a thing. The thing is the action. Infinitive. For everyone. Here and now. No regrets, no leaps forward. Looking at gesture and the thing in the eyes. And their reciprocal involvement. Weaving, now and again. Ad infinitum. The infinite present.

Sotto il segno di Penelope

Trame e intrecci della creatività femminile

Silvana Annicchiarico

Di giorno tesse, di notte disfa. Fuori dal suo palazzo, gli uomini – i Proci – fanno politica gozzovigliando. Lei, Penelope, chiusa nelle sue stanze, fa politica tessendo. Le mani sul suo telaio, immobilizza il tempo nell’andirivieni infinito della tessitura. E così facendo difende dai rozzi e avidi pretendenti il regno di Itaca e il trono di un marito – Ulisse – da troppo tempo assente e lontano. È lei la musa e al contempo la laica patrona della nona edizione del Triennale Design Museum. Lei e il suo tessere. Fin dall’antica Grecia, nel mondo occidentale (ma solo in quello!) l’universo tessile è una prerogativa squisitamente femminile. All’uomo il chiodo, alla donna il nodo. Secca e netta distinzione di attrezzi, di funzioni, di ruoli. La società patriarcale ha sempre funzionato così. Non accorgendosi che proprio tessendo le donne hanno sempre fatto ciò che gli uomini facevano con altri attrezzi e con diversi arnesi: per le donne, nell’antichità, il telaio è l’analogo di ciò che per l’uomo è rappresentato dalla lancia o dall’arco.



Se il maschio (cacciatore) cattura la preda con la sveltezza saettante e l’energia letale della freccia, la donna (donna-ragno?) tesse la ragnatela e attende che la preda ci cada dentro. Procedimento diverso, risultato identico. *Quasi* identico. Nella mitologia classica, non c’è solo Penelope a tessere trame. Lo fanno le Parche con i destini degli uomini. Lo fanno Minerva e Aracne. Lo fa Arianna con il suo filo. Tutte insieme, queste grandi tessitrici dell’antichità, possono essere assunte a simbolo di quell’operosità femminile a cui intende rendere omaggio *W. Women in Italian Design*. Con il loro telaio, queste donne non annodano soltanto fili, ma fanno del tessere, del tramare, dell’intrecciare, del ricamare alcune delle attività più alte della creatività umana. Penelope con il suo telaio

ragiona, trama, calcola, inganna, racconta. È solo un caso che in italiano molti dei verbi che designano la sua attività contengano anche la parola dell’amore (*trAMARE, ricAMARE*)? Non lo è, casuale. Nulla è casuale nell’ordine del linguaggio. Questa presenza ci dice – o quanto meno ci suggerisce – che una delle differenze fra il progetto maschile e il progetto femminile sta nel fatto che il secondo, quanto meno nel Novecento, è stato caratterizzato da un coinvolgimento affettivo, da una connotazione emozionale e da un investimento di pathos che il design maschile – tutto preso a muoversi e a esplorare nell’ordine della ragione, del tornaconto, del profitto e della funzione – non sempre è stato capace di avere.



Fin dall’antichità, in tutte le culture del bacino del Mediterraneo (Sumeri, Egizi, Berberi, e così via), il telaio è simbolo della struttura dell’universo. In moltissimi miti, tessere significa partecipare alla vita del cosmo, unirsi a lui, ricreare l’unità del mondo nella sua diversità, nei suoi opposti. Il telaio, che di opposti è formato e di opposti si nutre, trasforma la tela in un’operazione della mente, e non solo in un prodotto frutto di un’abilità semplicemente manuale. Certo, per molti secoli la storia delle culture materiali ci dice che le donne operavano su disegni e progetti maschili. Nel Cinquecento, ad esempio, i disegni dei ricami uscivano dalle botteghe degli artisti, dal Pollaiuolo al Sassetta a Raffaellino del Garbo, e le donne avevano una funzione – dicono molte fonti – puramente esecutiva. Si applicavano agli “imparaticci”. Ai *sampler*. Non creavano, realizzavano. Ancora agli inizi del Novecento nella prima azienda tutta femminile dedicata al merletto e al ricamo, l’Aemilia Ars di Bologna, a tessere e intrecciare sono sempre e solo donne, ma su disegni sempre rigorosamente

¹ Lavoranti a domicilio, magliaia. Carpi, anni Cinquanta / Workers at home, knitters. Carpi, 1950s

² Stabilimento Luisa Spagnoli, operaie che pettinano i conigli d’angora, fine anni Trenta / Luisa Spagnoli Factory, workers combing angora rabbits, late 1930s

³ Stabilimento Luisa Spagnoli, operaie del laboratorio, anni Trenta / Luisa Spagnoli Factory, workers in the workshop, 1930s

maschili. E anche nella V Triennale del 1933, nella sezione dedicata alle “arti del filo”, sono esposte numerose opere di qualità, tutte eseguite da donne, ma su disegni immancabilmente maschili, dalla tovaglia a punto ombra *Il tennis*, eseguita da Laura Colarieti-Tosti su disegno di Mario Giampieri alla tovaglia a punto in croce eseguita da Caterina De Cataldis su disegni di Ernesto Puppo, fino al sottopiatto in merletto a fuselli disegnato da Giulio Rosso ed eseguito da Gina Mascelli-Sansepolcro (cfr. Roberto Papini, *La V Triennale di Milano, Ispezione alle Arti*, in “Emporium,



Rivista mensile illustrata d’arte e di cultura”, n. 468, dicembre 1933, pp. 331 sgg.). Da un lato le mani, dall’altro il pensiero. Quasi a dire: le mani sono vostre, ma il progetto è nostro. Il patriarcato estende cioè il suo dominio e le sue prerogative progettuali anche sulla più femminile fra le attività di alto artigianato della nostra tradizione. Quasi a voler sottrarre alle donne il controllo della principale attività con cui storicamente hanno espresso se stesse e la propria performatività. La storia, in realtà, ci consegna anche altre *trame*. Trame che ci dicono che le donne hanno sempre progettato con le mani. Che lo hanno fatto tessendo e intrecciando. Come Rapunzel, la protagonista della celebre fiaba, che intrecciando i suoi venti metri di capelli prima cattura e imprigiona il ladro più affascinante del regno e lo lega a sé, poi usa il suo intreccio di capelli per riconquistare la libertà. Le donne sferruzzano, sempre. Sferruzzavano davanti alle esecuzioni capitali nella Parigi di fine Settecento (le *tricoteuses* della Rivoluzione che fanno la maglia davanti alla ghigliottina). E sferruzzavano le madri (*las locas*) dei desaparecidos argentini, che facevano la maglia a Plaza de Mayo di Buenos Aires, mentre protestavano

con la dittatura militare per la scomparsa dei loro figli. Adriano Sofri ricorda che perfino alla linea 131 di Mirafiori, tra le operaie addette alla catena di montaggio, pare ci fossero donne che durante le pause e le soste di lavorazione si mettevano a sferruzzare (*Il nodo e il chiodo*, Sellerio 1995, p. 61). Ci sono donne che sferruzzano camminando, donne che lo fanno in auto aspettando che il semaforo diventi verde, donne che misurano il tempo intrecciando fili e trame. Che sia per questo che nella fiaba *La bella addormentata nel bosco*, quando la fata Malefica vuole privare Aurora della vita lo fa facendola ferire con il fuso di un arcolaio, quasi a trasformare in strumento e simbolo di morte quello che per le donne è lo strumento primo di creatività e dunque di vita? Aurora si punge, non a caso, quando non è più bambina e diventa donna. Tessere, filare, intrecciare, tramare. Ricamare, ritessere, sferruzzare. *W. Women in Italian Design* si apre con uno spazio – tana? covo? utero? nido? – dedicato al tessere e al tramare. Ai merletti e ai ricami. Da quelli prodotti da Aemilia Ars ai primi del Novecento ai lavori contemporanei di Marika Baldoni e Paola Anziché. Dai telai di Paola Besana a quelli di Maria Lai, dai libri di stoffa e di tela di Marisa Bronzini a quelli di Franca Sonnino, dai capelli di Geny Iorio ai fili metallici di Benedetta Mori Ubaldini fino alla carta sezionata di Elisabetta Di Maggio e a quella piegata di Sabrina Mezzaqui. Ne emerge una ragnatela di fili e di trame dentro cui si esprimono, come in una tessitura infinita, l’intelligenza, la creatività e la passione con cui le donne, intrecciando fili, hanno intrecciato vite e destini. Al centro, non casualmente, la *Tenda* di Carla Accardi (1965), luogo carico di echi e risonanze che si intrecciano nella memoria, riannodando fili di “pazienza sovversiva” femminista e femminile nella ricerca disperatamente comunicativa di “spazi tutti per sé”, in un fare che intreccia saperi, linguaggi e discipline diverse. Tessere, filare, intrecciare, tramare. La ripetitività dei gesti agisce come un mantra che libera la mente dai pensieri. Forse questo continuo intrecciare la perfezione e il rigore cela l’angoscia dell’esatto contrario, ovvero la rimozione dell’approssimazione e della paura del disordine. Una pratica talmente fragile che a volte – Penelope lo sapeva bene – basta tirare un filo per disfare tutto.

Under the sign of Penelope

Weaves and twists of female creativity

Silvana
Annicchiarico

By day she weaves, by night she unpicks. Outside her palace, the men – the Suitors – play politics by carousing. Penelope, closed in her room, plays politics by weaving. Her hands on the loom, time immobilized in the endless coming and goings of weaving. And in doing so she defends the Kingdom of Ithaca from crude and unruly suitors, and her husband Ulysses’ throne, who had been absent for far too long. She is the muse and secular patron of the ninth edition of the Triennale Design Museum. Her and her weaving. Since the times of Ancient Greece, in the Western World (and only in the Western World), textiles have been viewed as an exquisitely feminine domain. Nails for men, knots for women. A dry-cut distinction of tools, features and roles. Patriarchal society has always worked that way. Not realizing that in their weaving women have always done just what men were doing



with other equipment and different tools: in ancient times, the loom was for women what the spear or bow was for men. If the man (hunter) captured the prey with lightning speed and the lethal energy of an arrow, the woman (woman-spider?) spun a cobweb and waited for her prey to fall inside. Different procedure, identical results. *Almost* identical. In classical mythology, it is not only Penelope who weaves. The Fates do it with the destinies of men. Minerva and Arachne do it. Ariadne does it with her thread. All of them together, these great weavers of antiquity, can be seen as a symbol of that female industriousness that we intend to pay homage to with *W. Women in Italian Design*. With their looms, these women did not only knot threads, but they made spinning, weaving and interlacing some of the highest activities in

human creativity. With her loom, Penelope reasoned, plotted, calculated, deceived and narrated. Is it just a coincidence that, in Italian, many of the words that talk about her task contain the word *amare* (to love) – *trAMARE* (to weave), *ricAMARE* (to embroider)? No, it’s not accidental. Nothing is accidental in the order of language. This presence tells us about – or at least suggests – one of the differences between male design and female design. It is found in the fact that the latter, at least in the twentieth century, was marked by an emotional involvement, an emotional connotation and an investment of pathos that male design – caught up on moving and exploring in the order of reason, profit and function – has not always been able to have.



Since ancient times, in all cultures of the Mediterranean basin (Sumerian, Egyptian, Berber and so on), the loom has been a symbol of the structure of the universe. In many myths, weaving means participating in the life of the cosmos, joining it, recreating the unity of the world in its diversity, in its opposites. The loom, which is made up of opposites, is nurtured by them, transforming the cloth into an operation of the mind, and not just a product of a simply manual skill. Certainly, for many centuries, the history of material cultures tells us that women worked on designs created by men. In the sixteenth century, for example, embroidery designs came from artists’ workshops, from Pollaiuolo and Sassetta to Raffaellino del Garbo, and women – according to a number of sources – had a purely functional role. They worked on the samplers. They didn’t create, they were producing. In the early twentieth century, in the first

1 Shavings Factory Carpi, sewing hats, 1940s / Fabbrica del truciolo di Carpi, cucitura dei cappelli, anni Quaranta

2 Vocational trading school, Carpi, knitwear course, 1960s / Scuola di avviamento professionale di Carpi, indirizzo maglieria, anni Sessanta

3 Luisa Spagnoli Factory, workers at work, 1940s / Stabilimento Luisa Spagnoli, operaie al lavoro, anni Quaranta

all-female company dedicated to lace and embroidery, Aemilia Ars in Bologna, women did the weaving and braiding, but the designs were all done by men. In the V Triennale in 1933, in the section dedicated to “threaded arts”, numerous high quality works were on display, all made by women but designed by men, from the *Il tennis* shadow-stitch tablecloth, made by Laura Colarieti-Tosti and designed by Mario Giamperi to the cross-stich tablecloth made by Caterina De Cataldis and designed by Ernesto Puppo, and the bobbin lace placement designed by Giulio Rosso and made by Gina Mascelli-Sansepolcro (cf. Roberto



Papini, *La V Triennale di Milano, Ispezione alle Arti*, in “Emporium, Rivista mensile illustrata d’arte e di cultura”, n. 468, December 1933, pp. 331 ff.). Hands on one side, thinking on the other. As if to say: the hands may be yours, but the design is ours. The patriarchy extended its domain and its design prerogative even over the most female traditional artisan activities. Almost as if to wrest control of the main ways in which woman had historically expressed themselves and their performativity.

History, in fact, gives us other *plots*. And they tell us that women have always designed with their hands. They did it by weaving and braiding. Like Rapunzel, the protagonist of the famous fairy tale, who braided her 20-metre-long hair and captured and imprisoned the most charming thief in the kingdom, tying him to her, and then using her braid to regain her freedom. Women always knit away. They knitted before the executions in Paris in the late eighteenth century (the *tricoteuses* of the Revolution who knitted in front of the guillotine). And the mothers (*las locas*) of the

Argentine *desaparecidos*, who knitted in the Plaza de Mayo in Buenos Aires, protesting the military dictatorship over their children’s disappearance. Adriano Sofri recalls that even on 131 line in Mirafiori, among the workers who were on the assembly line, there were women who knitted during their breaks (*Il nodo e il chiodo*, Sellerio 1995, p. 61). There are women who knit while walking, women who do it in their cars while waiting for the traffic light to turn green, women who measure time by weaving strands and wefts. That’s why, in *Sleeping Beauty*, when the fairy Maleficent wants to take Aurora’s life away, she does so with the needle on a spinning wheel, making a symbol of death out of what, for women, is the first tool of creativity and, therefore, of life. Aurora pricks her finger, not surprisingly, when she is no longer a child but when she has become a woman.

Weaving, spinning, braiding, intertwining. Embroidering, reweaving, knitting. *W. Women in Italian Design* starts off with a space – a den? a hideout? a uterus? a nest? – dedicated to weaving. To laces and embroideries. From products made by Aemilia Ars in the early twentieth century to contemporary works by Marika Baldoni and Paola Anziché. From looms by Paola Besana to those by Maria Lai, from cloth and canvas books by Marisa Bronzini to those by Franca Sonnino, from hair by Geny Iorio to wire by Benedetta Mori Ubaldini up to paper dissected by Elisabetta Di Maggio and folded paper by Sabrina Mezzaqui. There result is a web of threads and textures, inside which is the expression, in an infinite weaving, of the intelligence, the creativity and the passion with which women, weaving threads, have intertwined lives and destinies. In the centre, not coincidentally, is the *Tenda* by Carla Accardi (1965), a place that is imbued with echoes and resonances that are interwoven in memory, sewing together strands of feminist and feminine “subversive patience” in the desperately communicative research of “a room of their own”, in a creation that weaves together knowledge, different languages and disciplines. Weaving, spinning, braiding, intertwining. The repetitive movements acting like a mantra that frees the mind from thoughts. Perhaps this continuous weaving of perfection and rigour conceals the anguish of the exact opposite, namely the removal of approximation and the fear of disorder. A practice that is so fragile that at time – and Penelope knew this well – you just need to pull on a thread to undo everything.

Intrecciare – Interweave

Legenda / Key

sa	Silvana Annicchiarico	gg	Giorgio Galleani
mba	Maria Beatrice Autizi	mg	Michela Gazziero
gb	Gisella Bassanini	dg	Damiano Gulli
ac	Alba Cappellieri	dm	Daniele Mariconti
acar	Anna Carboncini	rm	Roberta Morittu
mc	Manuela Cirino	mp	Marilia Pederbelli
mic	Michele Corna	mop	Monica Perugini
rc	Rossella Cuffaro	cp	Cloe Piccoli
adb	Arturo Dell'Acqua Bellavitis	rp	Raffaella Poletti
cfp	Chiara Fauda Pichet	sr	Simona Riva
mf	Marinella Ferrara	lv	Laura Vasselli

Centrino
1900 circa
Aemilia Ars



La leggenda narra che il primo merletto fu regalato da una sirena a un pescatore della laguna veneziana come ricompensa per la sua fedeltà. Un ricamo fatto con la schiuma che si frangeva contro la barca da portare in dono alla promessa sposa. Se è vero che nelle leggende c'è sempre un fondo di verità, può essere lecito pensare che il merletto sia una derivazione diretta della tecnica di intreccio usata per le reti da pesca. Un sapere pratico che fra le mani delle donne assume una connotazione diversa: l'intreccio si fa decoro figurativo, i fili si assottigliano, la trama si affina. I nodi sempre più minuti mantengono la funzione strutturale, ma il manufatto non è più strumento di cattura, è piuttosto un oggetto decorativo fragile, prezioso e delicato. La società Aemilia Ars, costituita nel 1898 con l'intento di promuovere le arti decorative nella regione emiliana aveva una sezione dedicata al merletto. Grazie alla presenza di questa lavorazione femminile è stato uno dei primi casi in cui le donne furono incluse in un'organizzazione proto-industriale.

cfp

Legend has it that the first piece of lace was given to a fisherman by a mermaid in the Venetian lagoon as reward for his loyalty. Embroidery made with the foam that sprayed against the boat to bring as a gift to the bride. If it is true that there is always some truth to be found in legends, it therefore may be reasonable to think of lace as a direct derivation of the weaving technique used for fishing nets. A practical skill that, in women's hands, takes on different connotations: the embroidery becomes figurative decoration, the threads become thinner, the texture is refined. The increasingly small knots retain their structural function, but the article is no longer a tool used for hunting, but rather a fragile, precious and delicate decorative object. The Aemilia Ars company was founded in 1898 with the intention of promotion of the decorative arts in the Emilia region, and it had a section dedicated to lace. Thanks to the presence of this female technique, it was one of the first cases where women were included in a proto-industrial organization.

cfp

Emilia Zampetti Nava
Libro di appunti
1920

Emilia Zampetti Nava
Ricamo con cervi
1920-25

Tovaglie da the
1925-50
Manifattura canturina



Il merletto Cantù è un pizzo realizzato a mano intrecciando fili di cotone, lino o seta avvolti su piccoli fusi e fissati su una sorta di cuscino cilindrico, chiamato tombolo, sul quale è appuntato un disegno su carta che fa da traccia per la realizzazione dell'intreccio. I primi manufatti, prodotti dalle suore benedettine del monastero canturino di Santa Maria, hanno lo scopo di decorare e abbellire gli altari e gli abiti talari dei sacerdoti. Con il passare degli anni, le suore insegnano l'arte del merletto e del ricamo alle donne della città che la tramandano a figlie e nipoti iniziando a produrre anche capi di abbigliamento ed elementi per corredi. Grande impulso all'evoluzione e alla valorizzazione del merletto di Cantù viene dato dalla fondazione della Scuola d'Arte Applicata all'Industria nel 1882, con due sezioni una dedicata al mobile e una al merletto, e dall'apertura delle Manifatture Riunite Merletti nel 1900. Da allora la vocazione artigiana della città è stata sostenuta e alimentata da numerose iniziative tra le quali la Biennale Internazionale del Merletto inaugurata nel 1993 e la candidatura del merletto canturino a entrare nella lista del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Unesco.

mp

Cantù lace is handmade from weaving threads of cotton, linen or silk around small spindles, fixed on a kind of cylindrical cushion known as a *tombolo*, upon which a paper drawing is pinned which serves as an outline for the weave. The first pieces, produced by Benedictine nuns from the Santa Maria convent, were used to decorate and embellish altars and priests' robes. Over the years, the nuns taught the art of lace and embroidery to the women of the town who, in turn, passed it down to their daughters and granddaughters, producing clothes and elements for the trousseau. A great impetus for the development and promotion of Cantù lace came from the foundation of the Scuola d'Arte Applicata all'Industria in 1882, with one section dedicated to furniture and the other to lace, and the opening of Manifatture Riunite Merletti in 1900. Since then, the city's artisan vocation was sustained and cultivated by several initiatives including the International Lace Biennale in 1993, and Cantù lace being awarded Intangible Cultural Heritage status by Unesco.

mp

Attiliana Argentieri
Nasse
1960



Carla Accardi
Tenda
1965



Tenda è ambiente, stanza, casa, luogo dove convergono arte e vita. È quest'aspirazione che spinge Carla Accardi, nel 1965, a superare il limite bidimensionale della tela e a creare uno spazio praticabile, luminoso e trasparente, in cui pratica artistica e realtà quotidiana coincidono. Realizzata in materiale plastico (sicofoil), *Tenda* diventa superficie e volume che accoglie una fitta trama di segni rossi, intrecciati, quasi un ricamo; che trasforma la pittura in un elemento concreto, vibrante; che crea uno spazio reale, anziché rappresentato. Qui la trama di Carla Accardi è fisica, ambientale, architettonica, richiama la funzione. E mentre mette in atto uno scambio fra arte, design, architettura, dichiara la continuità con le avanguardie storiche che avevano cercato l'unità delle arti, e l'affinità elettiva con artisti dell'Arte Povera, da Fabro a Pistoletto. In questo periodo, fin dal 1964, Accardi instaura un dialogo con Carla Lonzi, con cui condivide riflessioni sull'identità femminile e sulla creatività come mezzo di autodeterminazione della donna e dell'individuo. Le trame intrecciate di Accardi di questo periodo, come quella di *Tenda*, sembrano declinare al concettuale antiche pratiche della cultura materiale.

cp

Tenda is the setting, room, house, place where art and life converge. This is the aspiration that drove Carla Accardi, in 1965, to surpass the two-dimensional limit of the canvas and create a practicable, bright and transparent space, in which artistic practice and daily reality coincide. Made from plastic (sicofoil), *Tenda* became a surface and volume that hosts a dense network of twisted red marks, almost like an embroidery, transforming the painting into a concrete, vibrating element, creating a real rather than represented space. Carla Accardi's weaving is physical, environmental, architectural, invoking function. And while it enacts an exchange between art, design and architecture, it declares its continuity with the historical avant gardes who sought the unity of the arts, and affinities with Arte Povera, from Fabro to Pistoletto. At this time, since 1964, Accardi established a dialogue with Carla Lonzi, with whom she shared thoughts on female identity and on creativity as a means of the self-determination of women and the individual. Accardi's weavings from this period, such as *Tenda*, seems to show the conceptual ancient practices of material culture.

cp

Anita Pittoni
Sciarpa a canestrelli
1966



Anita Pittoni, artista, artigiana, designer, poetessa, editrice, spirito inquieto e anticonformista, senza studi specifici alle spalle, coglie i cambiamenti in atto nella cultura del suo tempo e si impone con una forte personalità in ambiti, di solito, ad appannaggio esclusivo degli uomini. Dalla fine degli anni Venti è inserita nei gruppi futuristi e costruttivisti triestini, collabora con lo studio d'architettura BBPR ed espone con continuità in Italia, anche alla Triennale, e all'estero. Fonda lo Studio d'Arte decorativa, un laboratorio sperimentale in cui realizza a maglia, senza alcun impianto di macchinari, stoffe artistiche di arredamento e "mode di eccezione" con filati tradizionali e nuove fibre autarchiche. Spinta da forti ideali sociali di rinnovamento, avvicina al fare artistico le donne artiste, artigiane o dilettanti attraverso la lettura dei suoi "piani tecnici perfetti" per eseguire manufatti d'alto livello. I suoi scritti testimoniano il bisogno spirituale di far dialogare invenzione, materia e tecnica per una nuova estetica basata su ricerca, essenzialità e funzionalità. Nel 1956, in un momento in cui i valori di equilibrio e saggezza della tradizione artigianale italiana stanno per soccombere, è convinta che "alla violenza spettacolare della macchina, l'artigianato si oppone armato di poesia".
rc - Iv

Anita Pittoni, artist, artisan, designer, poet and publisher, with a restless and nonconformist spirit, without any specific studies behind her, captured the changes taking place in the culture of her time, and imposed herself with her powerful personality in areas that were usually the exclusive domain of men. Since the end of the 1920s, she was involved with the Futurists and Constructivists in Trieste, she worked with the BBPR architecture company and exhibited continuously in Italy, even at the Triennale, and abroad. She founded the Studio d'Arte decorativa, an experimental workshop that produced knitted fabrics, without the use of any machinery, for furniture and "exceptional clothes" with traditional yarns and new autarkic fibers. Driven by strong social ideals of renewal, she brought female artists, artisans and dilettantes closer to art through a reading of their "perfect technical plans" to create high quality artefacts. Her writings bear witness to the spiritual need for dialogue between invention, material and technique for a new aesthetic based on research, simplicity and functionality. In 1956, at a time when the values of balance and the wisdom of traditional Italian craftsmanship were beginning to perish, she was convinced that "against the spectacular violence of the machine, the artisan is armed with poetry".
rc - Iv

Maria Lai
Telaio
1970



Marisa Bronzini
Gegia Bronzini
Senza titolo
1975



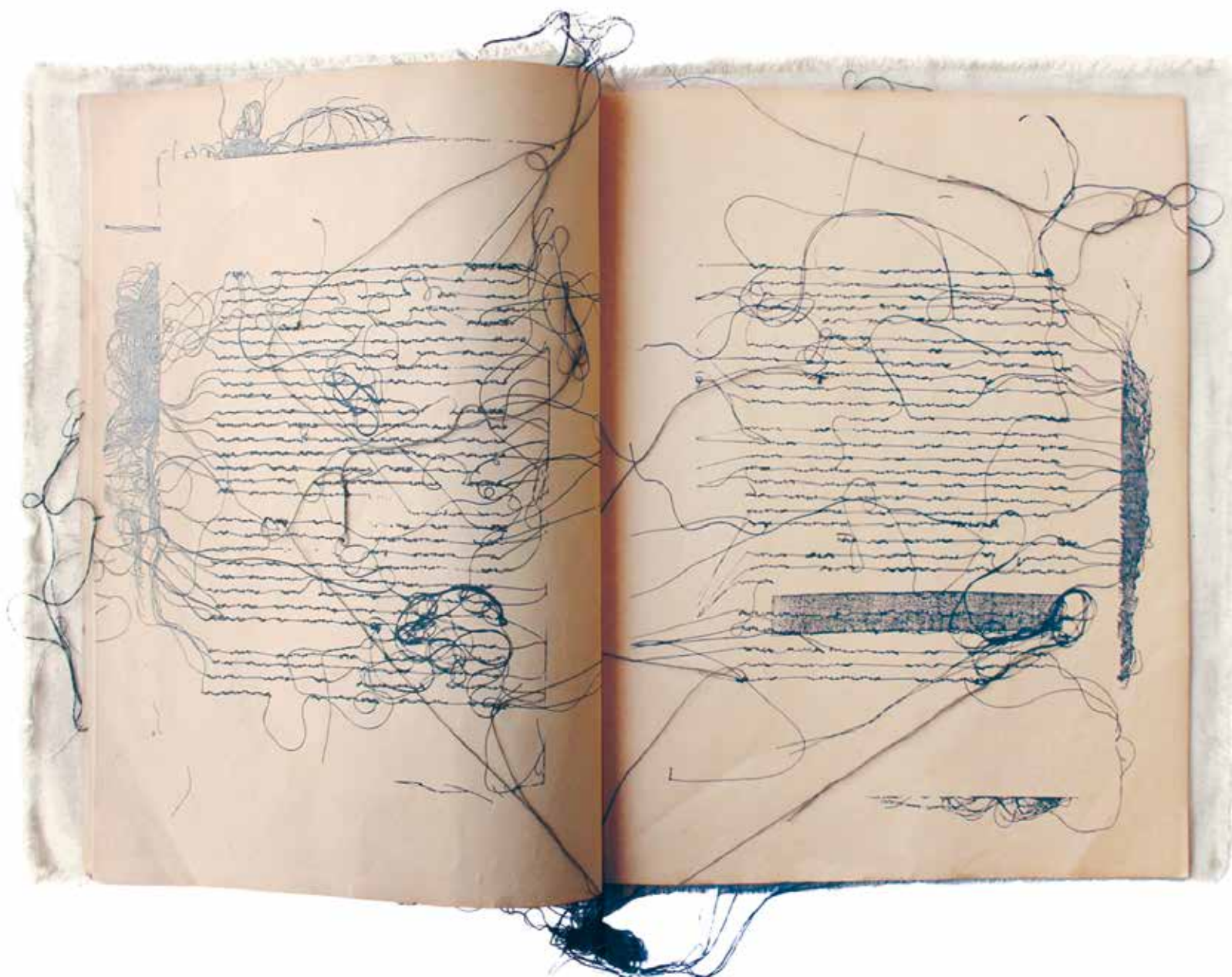
Attiliana Argentieri
Senza cusidure
1978



Paola Besana
Quel chiodo fisso
1979



Maria Lai
Libro cucito
1979



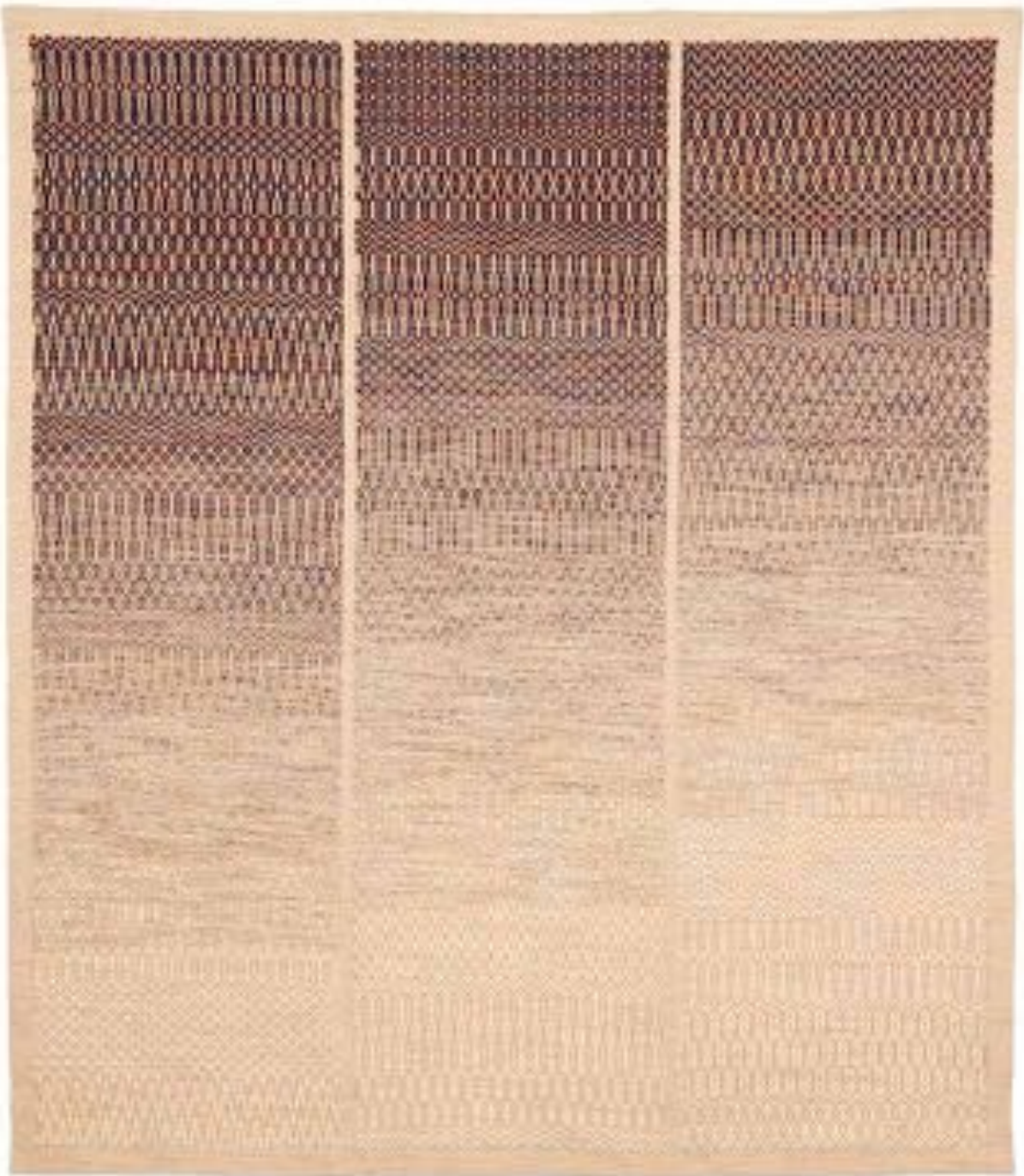
Ricamo – Embroidery

Cloe Piccoli

È avvolta in un sontuoso abito di seta color crema costellato da preziosi ricami che dai polsi salgono al petto e poi alla gorgiera che le incornicia l'ovale del viso. È la marchesa Brigida Spinola Doria che, in uno dei più affascinanti ritratti di Rubens, sfoggia un repertorio di ricami che si estende al lungo mantello per salire poi in un'acconciatura dei ricci castani, anch'essa strutturata in delicate decorazioni. L'intera storia dell'arte – dai ricami in oro di Beato Angelico, e ancor prima da quelli dei mosaici bizantini e a ritroso da quelli delle matrone romane – è “tempestate” di ricami. Fino all'apoteosi nel XVII secolo con le vesti di dame, cavalieri, dottori e artisti di Rembrandt e di Rubens e in quelle delle corti di Velázquez, che ha distillato l'idea del ricamo negli abiti di broccati, pizzi e velluti dell'infanta Margherita, delle sue dame e dell'intera corte de *Las Meninas*. Nobile esercizio che appartiene alla cultura del fare, popolare e aristocratico, il ricamo è pratica astratta, meditativa, manuale e intellettuale, diventa disegno, progetto, design. Nel contemporaneo, i designer – uomini e donne di diverse generazioni, italiani, fiamminghi e francesi soprattutto, ma anche di altre provenienze – declinano il ricamo in citazioni, stampe, riproduzioni nei materiali più diversi: dalla porcellana ai poliuretani. E allora il ricamo diventa sedia, lampada, gioiello, *pattern* di pareti interne, e superficie di architetture iconiche. Diventa industriale, eppure resta manuale nella pratica di alcuni straordinari artigiani che perpetrano quest'antica pratica da Cantù vicino a Milano, a Noto in Sicilia, ad Anversa nelle Fiandre, nel subcontinente indiano e nel lontano Oriente. La sua vitalità è proprio in questo continuo slittamento fra ambiti e culture, arte, artigianato, design.

Wrapped in a sumptuous cream silk gown studded with precious stones from the wrist to the chest, and then up to the ruff that frames the oval of the face. The Marchesa Brigida Spinola Doria, in one of Rubens' most fascinating portraits, featuring a repertoire of embroidery that extends down her long cloak before rising back up into a hairstyle of rich curls, structured with delicate decorations. The entire history of art is filled with embroidery, from examples in gold in Fra Angelico's and even earlier, in Byzantine mosaics and those by Roman matrons. Until the apotheosis in the seventeenth century with knights' and ladies' garments, doctors, artists like Rembrandt and Rubens, and those seen in the courts of Velázquez which spread the idea of embroidery in brocade gowns, the laced velvet of the infanta Margarita, her ladies and the entire court of *Las Meninas*. A noble exercise that belongs to the culture of making, both popular and aristocratic. Embroidery, an abstract practice, both manual and intellectual, becomes design. Nowadays, designers – men and women, mainly Italians, Flemish and French, but also from other countries and generations – use embroidery in other ways, in prints and reproductions in different materials, from china to polyurethane. And so, embroidery becomes a chair, a lamp, a jewel, a wall pattern, and the surface of iconic works of architecture. It becomes industrial, yet remains the practice of some extraordinary artisans who continue this ancient skills, from Cantù near Milan to Noto in Sicily, from Antwerp in Flanders to the Indian subcontinent and the Far East. Its vitality is found in this constant shift between contexts and cultures, arts, crafts and designs.

Renata Bonfanti
Algeria 8
1983
Renata Bonfanti SNC



Marisa Bronzini
Libro del vento
1983



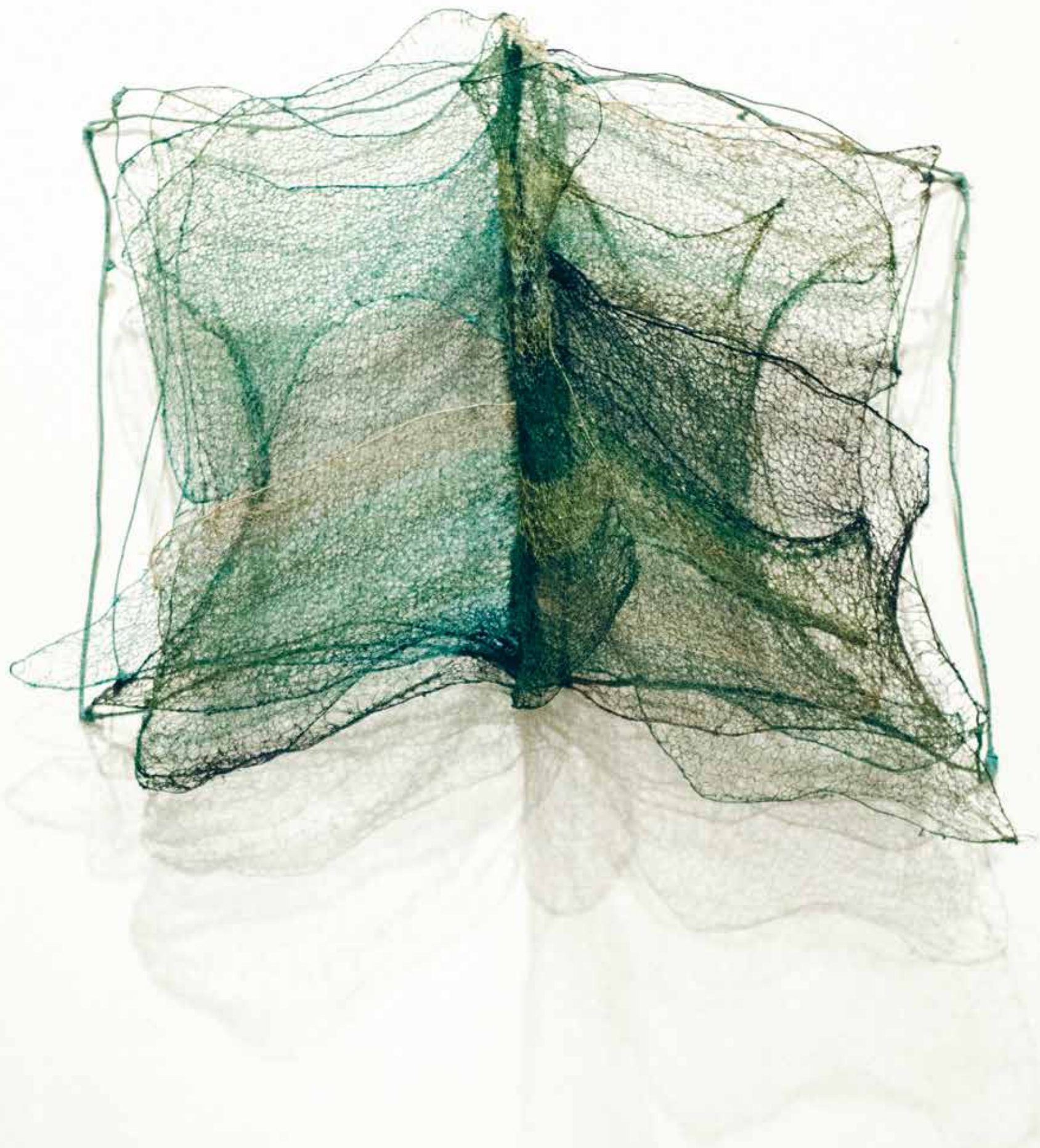
Libro del vento è una poesia tessile, intrecciata al telaio da Marisa Bronzini. Le pagine di stoffa sono un lavoro grafico, materico e narrativo, che attraverso i fili, la struttura della trama, i colori e gli inserti naturali raccontano una storia delicata, quotidiana e inaspettata.

Libro del vento is a poem in textile, woven on the loom of Marisa Bronzini. The cloth pages are a graphic, material and narrative work which, through its threads, the structure of the weave, the colours and the natural inserts, tells a delicate, everyday and unexpected story.

*Cerco di scomporre e ricomporre
come fa il vento
che non fa mai danno alla natura
scompono e ricompono ma sempre
con un'arte estrema
... no?...
il libro del vento 1983... dieci anni
ormai...
però lui passa sempre
ci fa arrabbiare e ci consola
porta doni... e ce ne porta via...
e per farsi capire
ha infilato i semi sotto la porta
e m'ha detto guarda come sono belli
i semi di robinia
e io li ho raccolti
e ho cominciato a tesserli
coi suoi colori
e lui soffia nel bosco
e io dietro i muri tesso
e lui mi lacera i fili e me li sposta
e mi dà i colori
e poi fischia suona e canta
e mi fa diventar la pagina bianca
e sembrava un organo e allora gliel'ho
appoggiato sopra
e ho fatto la pagina della musica
e l'organo matto
e sentivo il concerto
che è musica e canto
e note infinite
mai senza senso
che colore
quando passa pulito pulito
senza polvere
e si diverte ad arruffarmi i fili
e va
e diventa sabbia
e mare e schiuma
ma lontano da me*
Marisa Bronzini

*I try to disassemble and reassemble
like the wind
which never damages nature
it disassembles and reassembles with
extreme art
... doesn't it?...
the book of the wind 1983... ten years
now...
but it always passes though
angering us and consoling us
bringing gifts... and taking them away...
and to make itself understood
it has tucked seeds under the door
and said to me, look how beautiful they are
locust-tree seeds
and I have collected them
and I have started to weave them
with their colours
and it blows in the woods
and I weave behind the walls
and it tears my threads apart
and moves them
and it gives me colours
and it whispers and sings
and it makes me become a blank page
and it seemed like a organ and
I leaned over it
and I made a page of music
and the crazy organ
and I heard the concert
that is music and song
and endless notes
never meaningless
what colour
when it passes through, clean clean
no dust
and it enjoys messing up my threads
and it goes
and it becomes sand
and sea and foam
but far away from me*
Marisa Bronzini

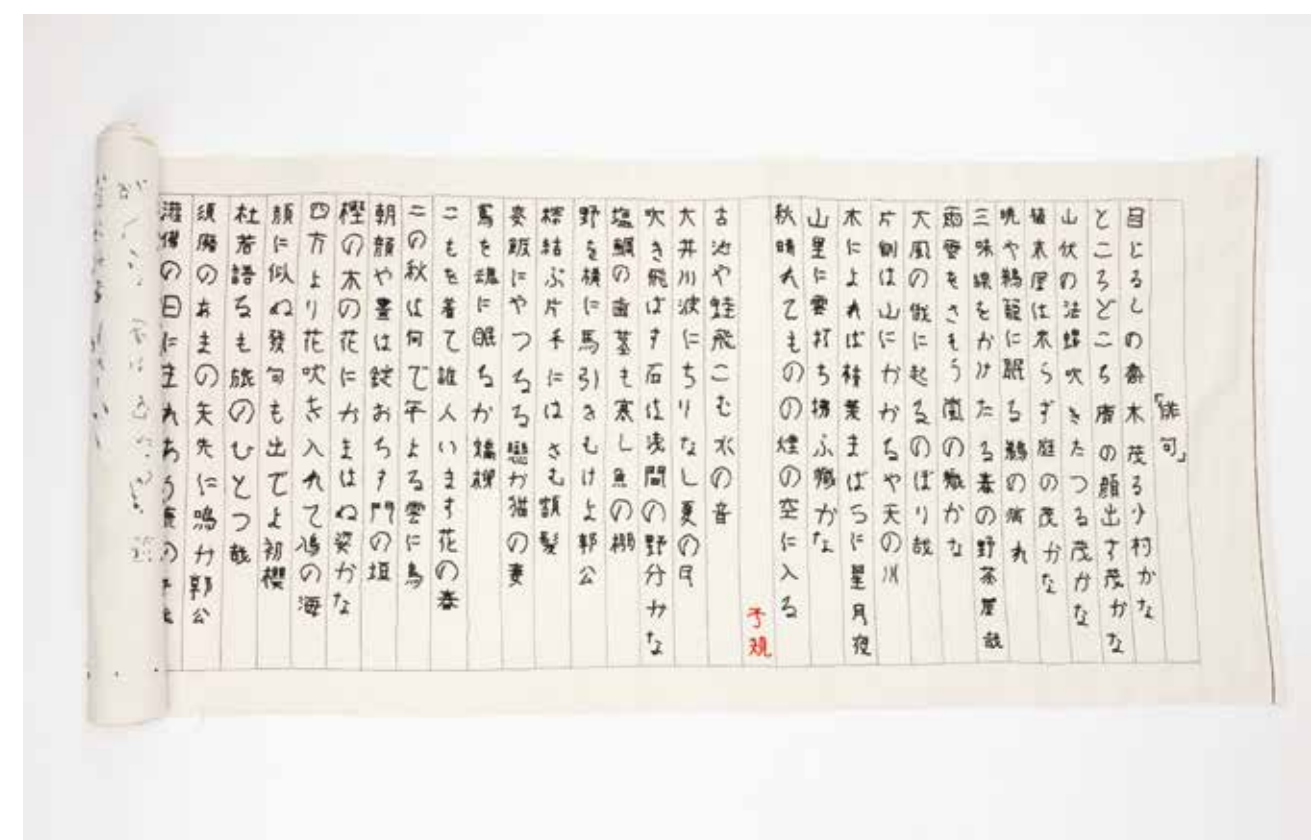
Franca Sonnino
Libro del mare
1983



Maria Lai
Tenendo per mano l'ombra
1987



Nicoletta Morozzi
Haiku
1990



Enrica Borghi
Arazzo Blu
1996



Barbara Radice
Mamma
1998

Dei “sogni” di amore dell’adolescenza, ricordo un negozio di biancheria ricamata. Era un negozio d’angolo con una stradina senza uscita, di fianco alla piazza del duomo. Andavo con mia madre a comprare le lenzuola del corredo. Lenzuola costosissime che mia madre pagava con i segreti risparmi delle sue lezioni di matematica. Indipendenza economica femminile!

Così, come due bambine felici, abbiamo scelto il primo lenzuolo di lino sottile, ricamato in azzurro a punto pieno, con una greca a sequenza di quadrati aperti in alto e in basso, che a noi sembrava moderna.

Mia madre si chiamava Rosetta. Un giorno, prima di andarsene, senza una particolare ragione, “Mi rimpiangerai” ha detto. Ma era già lontana. Senza rabbia o passione mi parlava del rimpianto, il mio, che poi era stato il suo. Che cosa hai amato Mamma?

From teenage “dreams” of love, I remember an embroidered linen shop. It was on the corner with a dead end street, next to Piazza del Duomo. I went with my mother to buy sheets for the trousseau. Very expensive sheets that my mother paid for with the secret savings from her maths lessons. Female financial independence! And so, like two happy little children, we chose the first sheet in soft linen, embroidered in blue satin stitch, with a simple decorative square sequence open at the top and the bottom, which seemed very modern to us.

My mother’s name was Rosetta. One day, before leaving, without any special reason, she said, “you’ll miss me”. But she was already far away. Without anger or passion, she spoke to me of regret, mine, that had once been hers. What did you love Mum?

Anna Uncini
Libro bianco
2000



Elisabetta Di Maggio
Untitled 2001/2010
2001

Claudia Losi
Terre non emerse
2001



Wanda Casaril
*Mappa per un viaggio
immaginario 1*
2002



Paola Anziché
Shopping T
2004



Flavia Dalla Pellegrina
Tappete
2004
Autoproduzione
/ Self-production



Valeria Scuteri
Sogni fra le mani
2004



Rosanna Bianchi Piccoli
Ovunque Proteggi,
da Terre trovate, famiglia Ricami
2006



Rosanna Bianchi Piccoli
Imparaticci, famiglia Ricami
2007

Sabrina Mezzaqui
Senza titolo (I)
2006



Si dice *imparaticcio* di una piccola tela quadrata a trama larga, usata per esercitarsi nei punti del ricamo prima di realizzare un lavoro definitivo. Di solito gli imparaticci non si gettano mai via, in qualche modo sono dei pezzi unici, fino a diventare quasi delle reliquie. E queste piccole tele Rosanna Bianchi Piccoli le cristallizza nella ceramica. Le plasma e le ricama incidendole, punteggiandole, trasformandole in tavole sacrali. Come scrive lei stessa: "L'imparaticcio è l'abc dell'artefice, dell'artificio, del fare ad arte nel tempo, nella sua progressione necessaria. È quindi la pazienza, il dolore, il lutto, la lotta, il riso, il canto, la festa. L'imparaticcio è il 'dai e rifai che ce la fai'; sono le prove di base; è il lavoro mal fatto fin che impari a fare il bel fatto; è il dedicarsi a queste cose costantemente, umanamente".

sa

They use the term *imparaticcio* (sampler) for a small square of open weave, used to practice embroidery stitches before creating the final work. These little squares are never usually thrown away, in some way they are unique pieces, almost relics. Rosanna Bianchi Piccoli crystallizes these tiny pieces in ceramic. She shapes them and refines them, cutting into them, pricking them, transforming them into sacred tables.

As she herself writes, "the sampler is the abc of the maker, of the artifice, of making art over time, in its required progression. It is therefore patience, pain, grief, struggle, laughter, song, merriment. The sampler is the 'come on, once again, you can do it'. They are the basic tests, the job done poorly until you learn to do it well. It is dedicating yourself to things constantly, humanly".

sa

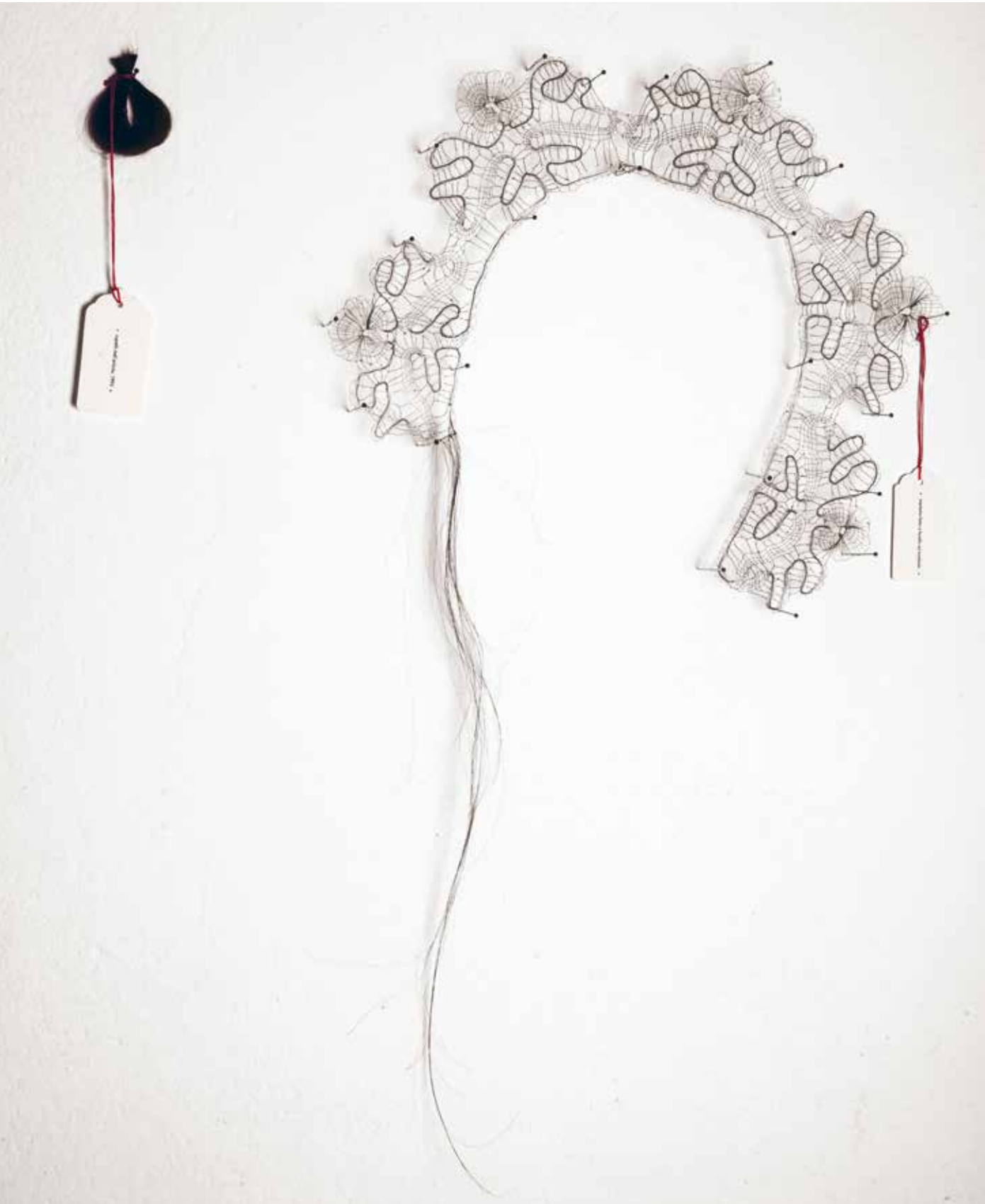
Elisabetta Di Maggio
Untitled 2007
2007



Letizia Cariello
Kuscino
2008



Geny Iorio
Dodici Capelli
2008



Capelli – Hair

Supakwadee Amatayakul

È nei capelli che il corpo diventa sociale. Secondi solo al volto, i capelli sono un potentissimo simbolo identitario: appartenenti alla sfera più intima e personale, cresciute sulla nostra testa e parte di essa, le nostre chiome formano anche una rigogliosa interfaccia col mondo, che le rende ancor più pubbliche che private. In quanto ci rappresentano simbolicamente, i capelli esprimono valori e significati di grande importanza per ciascuno di noi, caricandosi allo stesso tempo di profondi significati ideologici e di genere. Gli usi sociali prescrivono pettinature differenti per maschi e femmine: a sessi opposti corrispondono di norma capigliature opposte per lunghezza, stili e colori. Stereotipi e biasimo sociale tendono però a colpire le donne assai più degli uomini, dal momento che la capigliatura svolge un ruolo di primo piano in quasi tutte le costruzioni culturali della femminilità. È sufficiente variare leggermente il look di uno stesso taglio perché l'immagine che una donna proietta di sé passi dalla serietà alla seduzione, dalla malizia alla spensieratezza. I *metrosexuals* si moltiplicano nel mondo di oggi: ma le donne continuano a immedesimarsi nei propri capelli assai più di quanto non capitì agli uomini. Taglio *choppy*, *beach waves*, *lob*, *wob*, *pixie cut*, trecce classiche, francesi, a spina di pesce, sono solo alcuni termini appartenenti al lessico delle acconciature femminili di cui non esistono equivalenti maschili. Viene il sospetto che il tempo e il denaro spesi nella cura dei capelli, spesso in nome della moda, siano espressione di un controllo sociale dell'identità femminile e del modi con cui le donne esprimono la loro sessualità... E comunque, anche se quel che conta è cosa c'è *dentro* la testa, a chi piace litigare con dei capelli ribelli?

The human hair is where the physiological becomes social. Secondary only to the face, the hair is probably the most powerful symbol of the self: it grows from one's body (the head), which makes it extremely personal. Although it is personal, it is also one's poignant interface with the world, which makes it public rather than private. As a symbolic representation of the self, the values and meanings bestowed upon hair renders it a phenomenon of great personal significance infused with deep gender and ideological meaning. The norms of society prescribe different hair behaviour to women and men: opposite sexes usually have opposite hair – their length, styles, and colours are mostly different. Yet it seems that the social stereotypes and stigma attached to hair affect women much more than men, for hair seems to be a major part of cultural definitions of femininity. Merely through varying styles of the same haircut, women can project different images of themselves as serious, sexy, playful, or simply breeziness. Despite the rising number of *metrosexuals* in the contemporary world, women still identify far more closely with their hair than men do. *Choppy*, *beachy*, *overdirecting*, *structured*, *textured*, *thinned out* are only a few terms in the modern vocabulary of women's hair which find no equivalent in men's. Does the investment of both time and money on hair, often in the name of fashion, also mirrors social control of women's identity and the expression of their sexuality? Even if it is true that it is what's *inside* the head that really counts, who really wants to have a bad hair day?

Lucia Biagi
Olivetti Lettera 32
 2009



Denise Bonapace
Knit Human
 2009



Margherita De Martino Norante
Ex voto n.2
 2009



Margherita De Martino Norante
The wait/1
2009



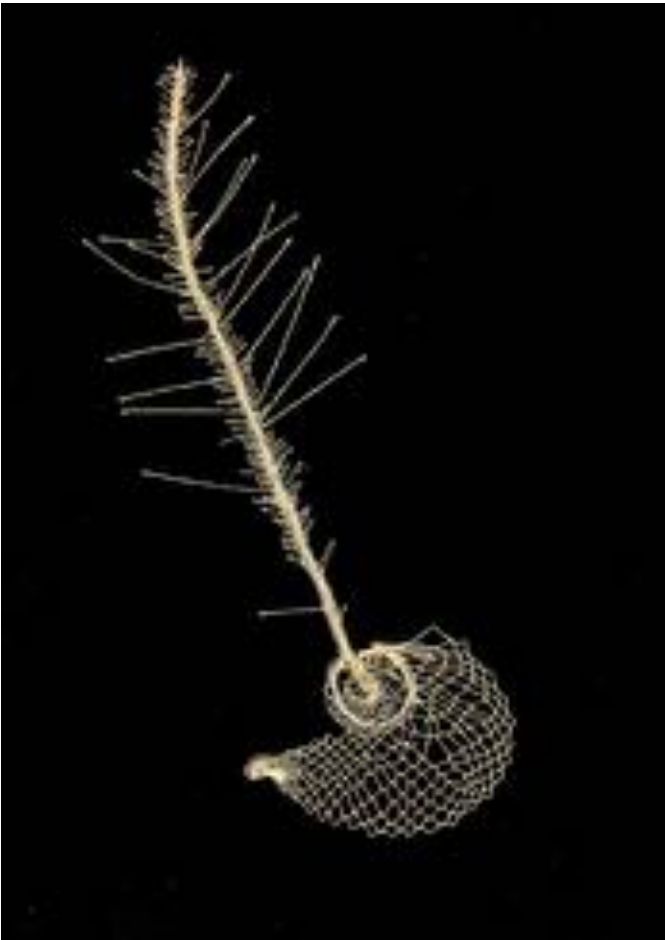
Giovanna Gariboldi
Filigrana
2009



Marina Gasparini
Spaesaggi
2010



Thessy Schoenholzer Nichols
Aedes Aegypti
2010



Thessy Schoenholzer Nichols
Phlebotomus 2
2010



Thessy Schoenholzer Nichols
Angiostrongylus vaso rum
2010



Rossella Tornquist
Senza titolo
2010
Mario Buccellati



Loredana Bonora
O sole mio
2011

Benedetta Mori Ubaldini
Clouds
2011
Magis



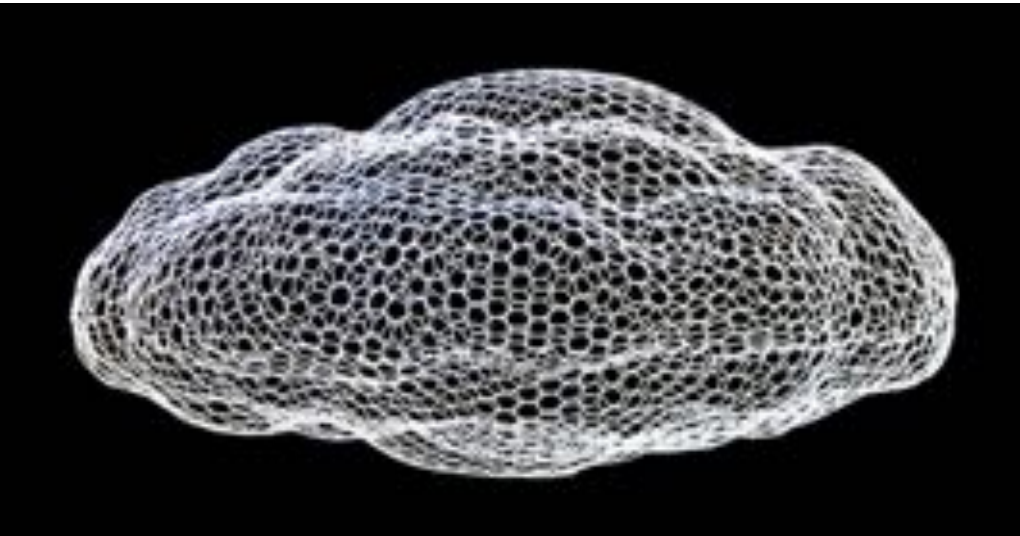
Daniela De Lorenzo
Vibrato
2011



Patrizia Polese
Ginko
2011



Barbara Abaterusso
DDUMA (LB04)
2012



Silvia Giambrone
Eroina
2012



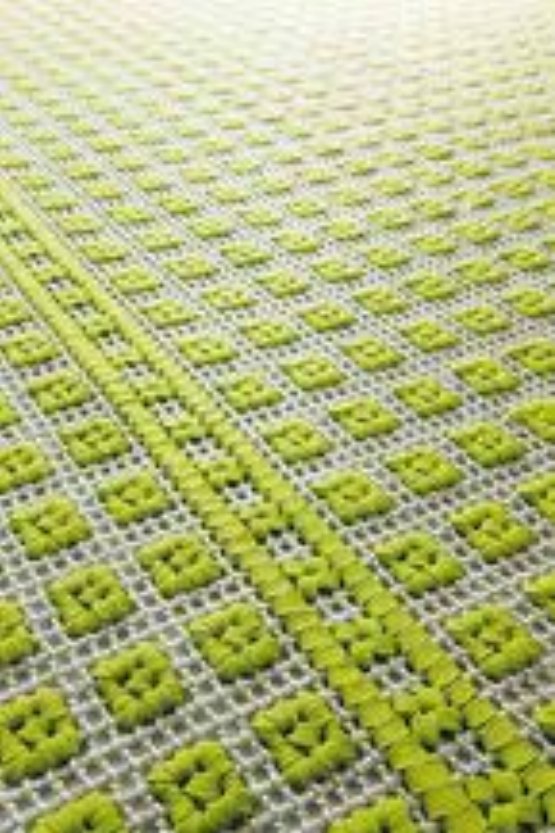
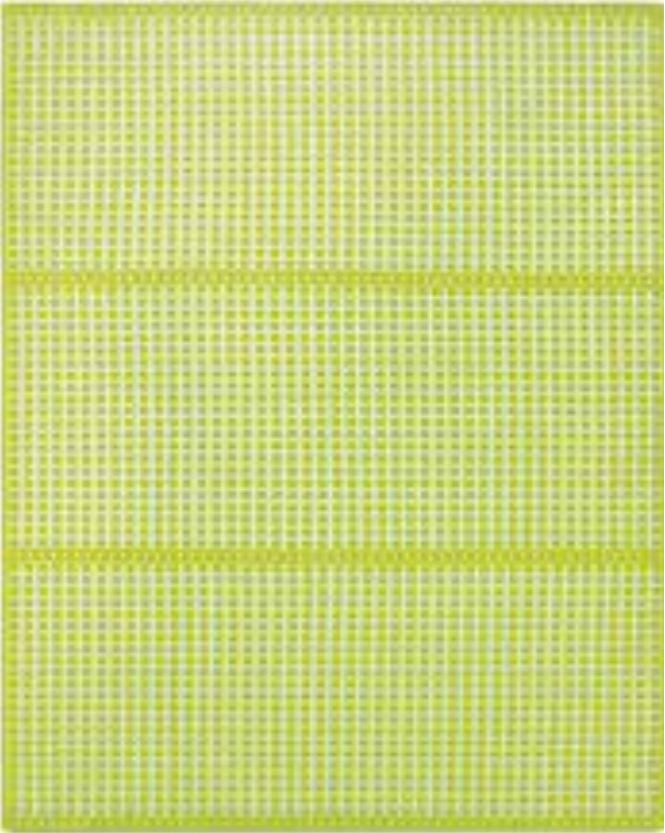
Silvia Giambrone
Made in Italy
2012



Claudia Losi
Tavola vegetale
2012



Paola Lenti
Orto
2012
Paola Lenti



Valeria Scuteri
Reggiseno
2012



Reggiseno – Bra

Susan Gray

Lei, appoggiata al tecnigrafo, sta disegnando. Sta copiando dal vero un “oggetto” appeso a un trespolo alla sua destra. Lui la guarda ed è colpito a sua volta dallo stesso “oggetto”. “Che cos’è questo aggeggio?”, le chiede, puntando il suo bastone da passeggio proprio in direzione del trespolo. “È un reggiseno!”, sorride lei. E aggiunge: “Un nuovo modello. Un po’ rivoluzionario ma pratico. Niente allacciature e niente spalline. Ma fa quello che deve fare un reggiseno...”. Lui si china e osserva da vicino, fra l’ammirato e lo stupito. Già: che deve fare un reggiseno? Sostenere? Sollevare? Gonfiare? Contenere? Nascondere? Dissimulare? O sedurre? Alleggerire? Esibire? Con la sua impagabile ironia Alfred Hitchcock ci ricorda, proprio all’inizio di *Vertigo*, che anche il reggiseno è un oggetto di design: artefatto centrale nella costruzione novecentesca dell’identità femminile, ha legato tanto la sua forma quanto la sua funzione alla presenza di lacci, ganci ed elastici che evocano, anche sul piano simbolico, un’idea di costrizione, di legamento, di contenimento. Le femministe, non a caso non lo portavano. Lo rifiutavano. Ma come avrebbero giudicato il reggiseno hitchcockiano, senza lacci e senza spalline? In fondo lo sta disegnando una donna. Ma attenzione: lo sta disegnando, non progettando. Lo sta solo “copiando”. Lo rivela lei stessa nel finale della sequenza: “Funziona sul principio dei ponti sospesi”, dice sorridendo. E aggiunge: “L’ha progettato un ingegnere aeronautico della California”. Di nuovo: è lo sguardo maschile che applica una tecnica di progettazione architettonica al fine di realizzare un oggetto funzionale alla definizione della forma del corpo femminile. La differenza di genere passa anche da qui. Deriva dal principio dei ponti sospesi e si infila nella postura e nel profilo dei corpi. Roba da vertigine. Da *Vertigo*.

Leaning on the drawing table, she is sketching. She is copying an “object” from life which is hanging on a perch to her right. He looks at it and is struck by the “object”. “What is this doohickey?”, he asks her, pointing his walking stick in the direction of the stand. “It’s a brassiere!”, she smiles. And adds: “A new model. Rather revolutionary yet practical. No shoulder straps and no backstraps. But it does everything a brassiere should do...”. He bends down and takes a closer look, somewhere between admiration and amazement. What does a bra need to do? Support? Lift? Inflate? Contain? Hide? Conceal? Or seduce? Relieve? Display? With his priceless irony, Alfred Hitchcock reminds us, precisely at the beginning of *Vertigo*, the bra is also a design object: a central artefact in the twenty-first century construction of female identity, it has tied its form and function to the presence of laces, hooks and elastics that evoke, even on a symbolic level, an idea of constriction, of binding, of containment. Feminists, not surprisingly, didn’t wear it. The rejected it. But how would they have judged the Hitchcockian bra without its shoulder straps and backstraps? A woman is drawing it, after all. But, be careful: she is drawing it, not designing it. She is only “copying” it. As she reveals at the end of the scene: “It works on the principle of the cantilever bridge”, she says, smiling. And she adds: “An aircraft engineer down the peninsula designed it”. Once again, it is the male gaze that applies a technique of architectural design in order to create a functional object to define the shape of the female body. Gender difference also passes here. It works on the principle of cantilever bridges and infiltrates upon the posture and profile of bodies. Enough to make your head spin. From *Vertigo*.

Lucia Biagi
Zombies
2013



Elena Armellini
Dindarolo
2013



Nilvana Chiti
Donna per un giorno
2013
Bassasartoria



Marika Baldoni
Pizzi
2013



Sandra Faggiano
Merletti
2013
Autoproduzione
/ Self-production



Alessandra Comi
Ladybird
2014
Paola Lenti



Serena Confalonieri
Lea, Cora
2014
.exnovo



Se si pensa alla tecnologia di stampa 3D, la mente spazia dalle frenetiche attività di illuminati fablab a quelle di nerd smanettoni alle prese con le loro stampanti domestiche. All'apparenza quindi un mondo e un approccio molto maschili, sarà anche perché luogo comune vuole che le tecnologie non siano fatte per il "gentil sesso". Ma declinare il 3D al femminile è possibile. Serena Confalonieri per le sue lampade sfrutta con intelligenza le potenzialità di tecniche e materiali all'avanguardia per renderli altro da sé ed evocare lavorazioni antiche e preziose, come quelle di Peter Carl Fabergé o degli orafi alla corte dello zar Alessandro III. Il poliammide sinterizzato si fa quindi esile e delicata trama decorativa, dalle linee morbide e sinuose. Per dare vita a un'alternanza di pieni e vuoti, luci e ombre. Un perfetto esempio di "guilloché" (lavorazione ornamentale tipica dell'oreficeria) del terzo millennio.
dg

When you think about 3D printing technology, the mind goes from frantic activity in illuminated fablabs to nerds struggling with their home printers. It appears to be a very masculine world and approach, and that would also be due to the common notion that technologies are not made for the "fairer sex". But a female interpretation of 3D is possible. With her lamps, Serena Confalonieri intelligently leverages the power of cutting-edge techniques and materials to make them something that evokes ancient and precious processes, such as those of Peter Carl Fabergé or the goldsmiths at the court of Tsar Alexander III. The sintered polyamide becomes a slim and delicate decorative material, with soft and sinuous lines. Used to create an alternation of full and empty spaces, light and shadow. A perfect example of "guilloché" (decorative technique typically used in goldsmith's art) for the third millennium.
dg



Sabrina Mezzaqui
Il mantello della regina delle nevi
2014



Patricia Urquiola
Bandas
2014
GAN



Un sistema semplice e, al contempo, complesso. La razionalità di un modulo da 60 cm combinata con l'imprevedibilità dell'ornamento. Le *Bandas* di Patricia Urquiola sono un progetto "aperto" e fortemente relazionale, ben rappresentativo della poetica della designer di origini spagnole ma milanese d'adozione: elementi modulari fra loro liberamente assemblabili attraverso strisce di velcro in un gioco combinatorio replicabile, potenzialmente, all'infinito. Per creare superfici continue multifunzionali. Quasi uno slancio utopico al decoro universale. Un perfetto esempio di personalizzazione della serie e, al contempo, di attenzione al recupero di certe pratiche del saper fare

quotidiano, domestico e intimo, come il ricamo e l'intreccio. Con un'attenzione alla sostenibilità, agli ultimi del mondo e a chi questo lavoro artigianale lo realizza direttamente. Le *Bandas* sono infatti tessute in India in una piccola comunità dall'alto tasso di occupazione femminile. Il coinvolgimento nel lavoro rappresenta un contributo concreto al sostentamento e allo sviluppo di tale comunità. La scelta di un formato di modulo ridotto deriva da una precisa volontà di agevolare lavorazione, maneggiabilità e trasportabilità. Intrecciare filati diventa così intrecciare relazioni umane. E dare una nuova speranza. Da una donna ad altre donne. E non solo.
dg

A system that is both simple and complex. The rationality of a 60cm module combined with the unpredictability of an ornament. Patricia Urquiola's *Bandas* constitute an "open" and strongly relational design, well representative of the poetics of the Milan-based Spanish designer: modular elements that are freely assembled using Velcro strips in a combinatorial game that is potentially endless. To create continuous multifunctional surfaces. Almost utopian rush towards universal decoration. A perfect example customizing the series and, at the same time, of attention to the restoration of certain practices from the everyday, domestic and intimate savoir faire, such as

embroidery and weaving. With a focus on sustainability, on the needy and on those who carry out this work directly. The *Bandas* are in fact woven in India in a small community with a high rate of female employment. Their involvement in the work represents a concrete contribution to the sustenance and development of their community. The choice of a reduced module format comes from a precise desire to facilitate processing, handling and portability. Weaving yarns therefore becomes a way of weaving human relations. And giving new hope. From one woman to other women. And many more besides.
dg

Agnese Selva
Bettina Colombo
Giganta
2014
unpizzo.it



Marika Baldoni
Stella
2015
Wall&decò



Carla Crosta
Alisso
2011

Antonella Cimatti
Le crespine
2007
Autoproduzione
/ Self-production



Sandra Faggiano
Innesti 2.0
2015
Autoproduzione
/ Self-production



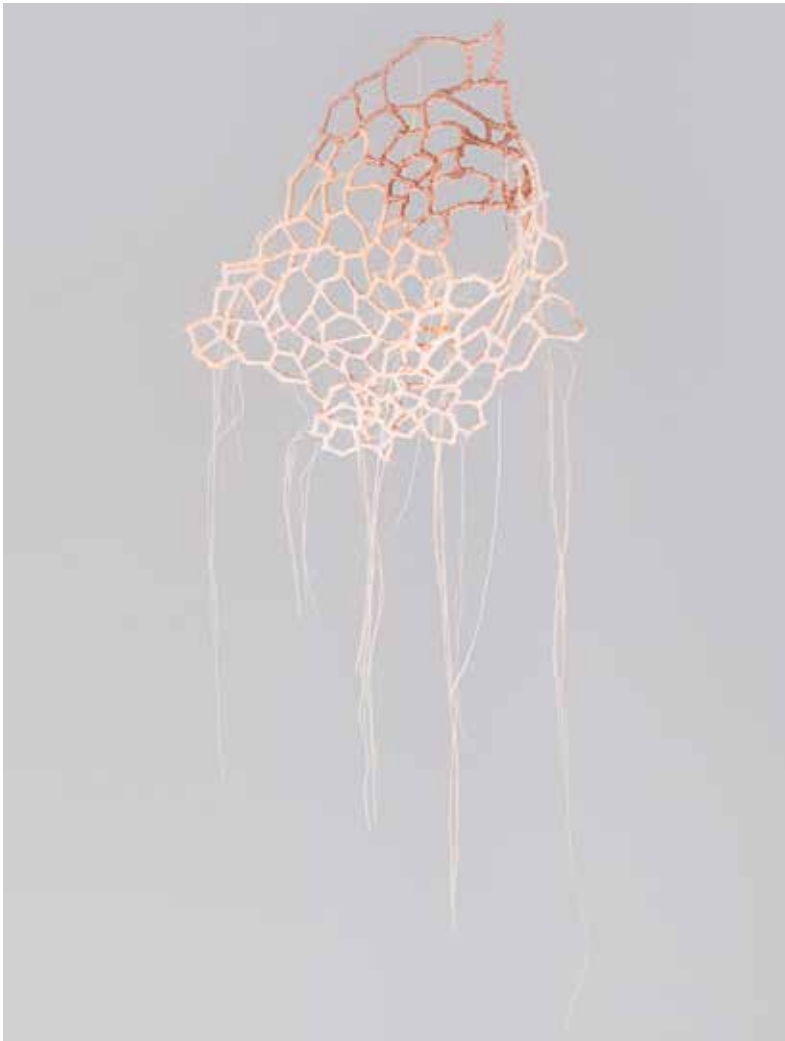
Nell'immaginario comune, quello dell'edilizia è un ambito prettamente maschile. E, inevitabilmente, anche i materiali a esso correlati assumono una analoga connotazione. In primis il cemento. Sandra Faggiano, architetto di formazione, nutre la propria esperienza nei cantieri la conoscenza di tale materia per sperimentare inedite soluzioni tecnico-formali e rovesciare facili cliché. Attenta ai temi della sostenibilità, la Faggiano recupera gli scarti del quotidiano – impasti di cementi per la bio-edilizia, acqua, filati di canapa grezza –, li aggrega, li contamina e li trasforma. Un'operazione di recupero non solo sincronica ma anche diacronica. Sandra Faggiano guarda infatti alla tradizione artigiana della sua terra d'origine. Attinge alle lavorazioni tipiche della cartapesta, agli intrecci dei “panari” – cesti realizzati a mano in vimini o giunco – e al ricamo salentino. Ne derivano lavori “resistenti” e al contempo leggeri e delicati: una ideale congiunzione degli opposti.
dg

In the popular imagination, the housing industry is predominantly male. And the materials related to it inevitably take on a similar connotation – cement, first and foremost. Sandra Faggiano, an architect by training, takes the material knowledge from her experience in construction and uses it to experiment with novel technical and formal solutions and to topple lazy clichés. Attentive to sustainability issues, Faggiano takes daily waste – mixtures of cement from eco-construction, water, raw hemp yarn – unites it, mixes it and transforms it. A waste recovery system that is not only synchronic but also diachronic. Sandra Faggiano looks towards the artisan traditions of her homeland. She draws on the typical techniques of papier-mâché, the weaving of “panari” – handmade baskets made from wicker or rattan – and embroidery from Salento. The results are “resistant” works, which are both light and delicate: an ideal conjunction of opposites.
dg

Chiara Fauda Pichet
Passepartout
2015



Valentina Caprini
Rosae
2016



Valentina Caprini
Rossa
2016



Proteggere – Protect

**Silvana
Annicchiarico**

Una impugna un fuso, un'altra una ruota. Una ha in mano una lampada, un'altra addirittura una tenaglia. Nella tradizione iconografica popolare e devozionale, le sante non sono quasi mai a mani vuote: la loro immagine, anzi, è spesso associata a un oggetto, a uno strumento, a un arnese. Nella misura in cui la devozione popolare le riconosce come "protettrici" di specifiche categorie professionali (di volta in volta gli oculisti o i tintori, gli scrivani o i musicanti...), hanno bisogno di oggetti transizionali che garantiscano e certifichino la loro "specializzazione" protettiva. Come dire: la loro santità transita per le cose, proviene dagli oggetti e agli oggetti ritorna. Proprio per questo, dopo l'apertura "sotto il segno di Penelope", *W. Women in Italian Design* si sviluppa sotto l'aura protettrice di alcune sante della tradizione popolare, specificamente ridisegnate da autorevoli illustratrici italiane. A ognuna di loro è stato chiesto di rivisitare l'iconografia tradizionale, enfatizzando la funzione di volta in volta salvifica, epica o taumaturgica degli oggetti impugnati dalle sante. Una libera reinterpretazione, insomma. Tanto libera che c'è perfino chi ha fatto sparire la santa e ha santificato l'oggetto. Interpretazione arrischiata, ma non infondata: sono gli oggetti che conferiscono l'identità protettrice alle sante, non viceversa. Le illustratrici coinvolte in questa piccola sezione di *W. Women in Italian Design* rappresentano in modo emblematico l'esuberanza creativa della nuova grafica femminile italiana: un settore che sta vivendo un momento di crescita così intenso che meriterebbe una mostra a sé. Nell'impossibilità di accoglierle tutte nel flusso già saturo di questa edizione del Triennale Design Museum, si è deciso di chiedere ad alcune di loro di farsi carico di un compito arduo ma affascinante: comunicare e ridefinire visivamente quelle "sante" donne che attraverso gli oggetti che impugnano hanno incarnato nell'immaginario popolare le funzioni del *proteggere*, del *custodire* e del *preservare*.

One holds a spindle, the other a wheel. One has a lamp in hand, the other a set of tongs. In the popular and devotional iconographic tradition, *female saints* are almost never empty-handed: their image is often associated with an object, an instrument, a tool. To the extent that popular devotion recognizes them as "protectors" of specific professional categories (such as ophthalmologists or dyers, scribes or musicians...), they need their transitional objects which guarantee and certify their protective "specialism". In other words: their holiness passes through things, it comes from objects and returns to them. Precisely for this reason, after the opening of "under the sign of Penelope", *W. Women in Italian Design* develops under the protective aura of some saints from popular tradition, who have been specifically redesigned by some renowned Italian illustrators. Each of them has been asked to revisit the traditional iconography, emphasizing either the salvific, epic or thaumaturgic function of the saint's objects. A free reinterpretation, in fact. So free that there are even those who have done away with the saint and instead sanctified the object. A risky but not unfounded interpretation: it is the object that gives the protective identity the saint, and not vice versa. The illustrators involved in this small section of *W. Women in Italian Design* emblematically represent the creative exuberance of the new female Italian graphic design: an industry that is experiencing a moment of intense growth that it would deserve an exhibition all of its own. Faced with the impossibility of accommodating them all in this overflowing edition of the Triennale Design Museum, it was decided to instead ask a few of them to undertake an arduous but fascinating task: visually communicate and refine those female "saint" who, through the objects that they hold, have come to embody the functions of *protecting*, *guarding* and *preserving* in the popular imagination.

Valeria Petrone
Santa Dorotea
2016



Nicoletta Ceccoli
Santa Brigida di Svezia
2016



Emanuela Ligabue
Santa Marta di Betania
2016



Fulvia Mendini
Santa Chiara
2016



Nathalie Du Pasquier
Santa Apollonia
2016



Elena Xausa
Santa Cristina da Bolsena
2016



Olimpia Zagnoli
Santa Anastasia
2016



Gabriella Giandelli
Santa Cecilia
2016



Anna+Elena=Balusso
Santa Caterina d'Alessandria
2016



Sara Fanelli
Santa Maria Maddalena
2016



Procreare – Procreate

Lisa Ponti
W

La lettera W è l'iniziale della parola Woman. Ma è anche l'abbreviazione di "evviva", "viva". Esprime vitalità, energia, positività. Lisa Ponti, figlia di Gio Ponti, la usa spesso. È un'esclamazione con cui cerca di trasmettere il suo entusiasmo a tutti coloro che stavano intorno a lei e che collaboravano con suo padre. Lisa ha collaborato con Gio alla redazione di "Stile" e "Domus" dal 1940 al 1979. Fino al 1986 si è occupata, su "Domus", delle pagine dedicate all'arte. Una vita costellata di incontri speciali che lei di volta in volta ha trasformato in racconti, poesie e disegni. In molti dei suoi disegni, sempre rigorosamente in formato A4, compare la lettera W. Come in questo disegno, delicato, a matita e acquerello, che simboleggia la nascita. O la rinascita. Ci sembra un buon augurio per questa edizione del Triennale Design Museum: per questo l'abbiamo scelto per aprire il grande fiume della creatività e della procreazione femminile.

sa

W is the first letter of the word Woman. But it is also the abbreviation of the Italian expressions, "evviva", "viva". It expresses vitality, energy, positivity. Lisa Ponti, daughter of Gio Ponti, use it often. It is an exclamation with which she tries to convey her enthusiasm to all those who were around her and who worked with her father. Lisa worked with Gio on the editorial staff for "Stile" and "Domus" from 1940 to 1979. Until 1986 she worked at "Domus", on the pages dedicated to art. A life full of special meetings that she often turned into stories, poems and drawings. In many of her drawings, always strictly in A4 format, the letter W would appear. Like in this delicate, pencil and watercolour drawing that symbolizes birth. Or rebirth. It seems to be a good omen for this edition of the Triennale Design Museum: that's why we have chosen it to open the great river of creativity and female procreation.

sa

Maria Rigotti Calvi
Cuscino con farfalla
1901



Cappello liscio
1901



Rosa Agazzi
Industria della paglia
1901
Antonio Vallardi



I bambini iniziano ad apprendere facendo esperienza del mondo che li circonda, ad esempio osservando e studiando un piccolo oggetto, una “cianfrusaglia”, trovata nelle loro stesse tasche. Oppure tessendo e intrecciando, sul modello delle attività proposte da Friedrich Froebel nei Kindergarten, riprese in Italia anche da Rosa Agazzi. Nel suo volume del 1901 *Industria della paglia* descrive ventuno attività scolastiche basate sull'intreccio di paglia per la costruzione di piccoli oggetti: una scatola cubica, un paniero, una borsetta porta gomito, un porta ritratto, una cornucopia... Per ciascun oggetto le fasi di lavoro sono illustrate con un testo breve e un'illustrazione raffigurante l'oggetto completato. “Tutto ciò che non serve a nessuno serve alle Agazzi” (Giuseppe Lombardo Radice): Rosa e la sorella Carolina con il loro “metodo” propongono una visione di apprendimento più spontanea, più umile, più familiare. Sono proprio loro a proporre di chiamare “scuola materna” quella che fino ad allora era indicata come “asilo infantile”.

mc

Children start learning by experiencing the world around them, for example by looking at and studying a small object, a “trinket”, found in their pockets. Or by weaving and braiding, on the model of activities proposed by Friedrich Froebel in Kindergarten, taken up in Italy by Rosa Agazzi. In her book from 1901, *Industria della paglia*, she describes twenty one different school activities based on the intertwining of straw to create small objects: a cubic box, a basket, a bag, a frame, a cornucopia... For each object, the work stages are illustrated with a short text and an illustration depicting the completed object. “Everything useless to everyone else is useful to the Agazzis” (Giuseppe Lombardo Radice): Rosa and her sister Carolina used their method to propose a vision of learning that was more spontaneous, more humble and more familiar. It was the two of them who suggested calling nursery schools “scuola materna” over “asilo infantile”, which was used at the time.

mc

Maria Montessori
Scatola dei solidi geometrici, cilindri colorati, cilindri dei rumori
1907

Società Falegnami
Gonzaga; F.lli Conato;
Baroni e Marangon



Maria Montessori, pur non avendo effettuato studi in ambito strettamente pedagogico, mette a punto una serie di oggetti funzionali al suo metodo didattico, inizialmente pensato per bambini con bisogni speciali e poi esteso a tutti gli studenti nel 1907 nelle sue “Case dei Bambini”. Usando e giocando autonomamente con questi materiali strutturati i bambini affrontano precisi apprendimenti richiesti dai programmi scolastici: con la “Torre Rosa” si indaga il concetto di grandezza, i “Campanelli” riproducono la scala di Do Maggiore, i “Cubi del binomio e del trinomio” conferiscono una dimensione fisica a concetti matematici... Un non lasciare niente al caso in educazione che nasce dalla determinazione avuta nella vita

dalla Montessori, che lotta per essere ammessa a Medicina o per promuovere la parità salariale tra donne e uomini al Congresso Femminile di Berlino nel 1896. I materiali didattici ideati dalla Montessori vengono utilizzati da oltre un secolo, immutati, in ogni parte del mondo, senza necessità di adattamenti linguistici. La loro coerenza dal punto di vista scientifico, pedagogico e formale li rende oggetti in cui vive un equilibrio tra forma e funzione pressoché perfetto.

mc

Maria Montessori, despite not having studied in a strictly pedagogical area, developed a series of objects that would aid her teaching method, initially conceived for children with special needs, and then in 1907, extended to all of the students in her “Case dei Bambini”. By using and playing independently with these structured materials, children come face to face with specific topics called for in the curriculum. They use the “Pink Tower” to investigate the concept of height, “Bells” to reproduce the C major scale, “Binominal and Trinominal Cubes” to give physical dimension to mathematical concepts...

A sense of not leaving anything to chance in education that stems from the determination that Montessori had

in her life, whether it be fighting to be allowed to study medicine or calling for equal pay between men and women in the Women’s Congress in 1896. Teaching materials designed by Montessori have been used for over a century, unchanged, in every part of the world, without the need for linguistic adaptations. Their consistency from a scientific, educational and formal point of view make them objects that exist in an almost perfect kind of balance between form and function.

mc

Anna Olga Modigliani
Ciotola dei cervi
1910



Luce Balla
Arazzo ricamato con motivo di stilizzazione floreale
1918 circa

Collaboratrice devota e silenziosa ricama su disegno del padre Giacomo.

A dedicated and quiet collaborator, she embroiders on a drawing by her father Giacomo.



Rosa Menni Giolli
Casacca zafferano
1920



Pittrice di talento diplomata a Brera (1911), esperta di xilografia e con alle spalle numerose partecipazioni alla Permanente e alla Famiglia Artistica Milanese, condivide con il marito, Raffaello Giolli (noto critico d'arte, fondatore della prima rivista italiana di arte contemporanea "Poligono") l'ideale di una civiltà in cui vi sia corrispondenza tra arte, vita e storia. Per collaborare all'attuazione di questo ideale, Rosa, all'indomani della fine del primo conflitto mondiale crea un laboratorio in cui, con l'ausilio di alcune collaboratrici, realizza stoffe (stampate con matrici di legno incise), gioielli, portasigarette, scatole per cipria, oggetti da toilette, disegni su sbalzi e cornici, sperimentando l'utilizzo di materiali come iuta, cartone, linoleum e cuoio, richiedendo alle sue collaboratrici lo studio della chimica (al fine di imparare a tingere sia con i colori vegetali che con quelli animali e sintetici) e della geometria (al fine di stampare senza improvvisazioni). Nelle sue creazioni tessili coniuga la tradizione italiana con tecniche e stili orientali (come il batik giavanese) e ben presto la sua produzione, con il nome de "Le stoffe della rosa", ottiene riconoscimenti (nel 1925 la Medaglia d'Oro all'Esposizione internazionale d'arte decorativa di Parigi) e importanti committenze (Gabriele D'Annunzio tra il 1923 e il 1924 le commissionò cuscini, tappeti, tendaggi, coperte, vestaglie e pigiami per il Vittoriale). Nel 1929, con la crisi economica mondiale, nonostante l'elevata qualità della produzione, il laboratorio chiude.

gg

A talented painter, Brera graduate (1911), woodcutting expert and with numerous participations in the Permanente and the Famiglia Artistica Milanese to her name, she shared with her husband, Raffaello Giolli (famous art critic, founder of the first Italian contemporary art magazine "Poligono") the ideal of a society in which there is correspondence between art, history and life. To work on the implementation of this ideal, Rosa, after the end of the First World War, created a workshop where, with the help of some employees, she made fabrics (printed with carved wood), jewellery, cigarette cases, powder boxes, toiletries, drawings on swings and frames, experimenting with the use of materials such as jute, cardboard, linoleum and leather, calling on her collaborators to study chemistry (in order to learn how to dye with vegetable colours, as well as synthetic and animal colours) and geometry (in order to print without improvisation). In her textile creations, she combines Italian tradition with eastern styles (such as Javanese batik) and soon her production, with the name "Le stoffe della rosa", was awarded (the Gold Medal in 1925, at the Paris Expo of Decorative Arts) and important commissions (Gabriele D'Annunzio between 1923 and 1924 commissioned pillows, carpets, curtains, blankets, robes and pyjamas for the Vittoriale). In 1929, with the global economic crisis, despite the high quality of her work, the workshop closed.

gg

Emilia Zampetti Nava
Coppia di vasi
1920
SICLA, Roma



Emilia Zampetti Nava
Cache-pot con cervo
1920

Emma Bonazzi
Calendario Barilla 1922
1921



Edina Altara
Madre di Barbagia
 1923



Mamma – Mother

Erica Arosio

La mamma per secoli non è stata messa in discussione. La mamma era buona, rotonda, pronta ad accogliere e proteggere sempre, qualunque cosa accadesse; identificata con il grembo materno, la cui essenza sta nell’esserci senza condizioni, caratteristica che piace da sempre ai maschi di tutte le età. La mamma c’è e dà e nel paradigma non è contemplata l’opzione che sia lei a chiedere. Gli oggetti che la circondano le assomigliano, morbidi e privi di spigoli, le culle replicano l’utero, le carrozzine sono un intersecarsi di cerchi e linee curve, gli scialli l’avvolgono e avvolgono gli affetti. I suoi colori sono delicati come lei, rosa, azzurro, beige, tinte che non sconfinano mai nella provocazione del pastello e men che meno nell’aggressività del fluorescente. Per secoli le linee del materno hanno rispecchiato l’immagine non solo fisica ma anche mentale e psicologica dell’essere mamma, che include quel certo senso di passività tipico della vittima designata, abituata a subire con il sorriso sulle labbra. Un destino che la confondeva con il femminile tutto, ma se potevano esserci mogli e persino sorelle cattive, lei era esclusa da questa eventualità: era sempre e comunque solo buona. E quando si è pensato di sostenerla con qualche elettrodomestico che attenuasse la sua fatica, lei ha sorriso grata, un cucciolo paffuto da una parte e la torta di mele ancora fumante dall’altra e lavatrici, frigoriferi, cucine avevano lo stesso colore del suo cuore: il candore del bianco. Poi qualcosa nella morbidezza senza soluzione di continuità si è spezzato, le donne si sono scosse di dosso il rotondo a tutti i costi e hanno marciato sull’altra barricata, quella della non mamma, parlando di divorzio, pillola e sbandierando persino quel sacrilegio dell’immagine materna che risponde al nome di aborto. Le linee per disegnare il femminile si sono modificate, sono diventate più arruffate, come i ricci delle suffragette degli anni Settanta, quasi più sciatte come le gonnellone, gli zoccoli olandesi e i seni ballonzolanti allergici al reggiseno. Di mamme se ne parlava ancora, ma erano cambiate ed erano entrate in scena quelle cattive: era loro la colpa delle figlie anoressiche, erano ancora loro a rovinare la serenità delle bambine porgendo alle piccole la mela avvelenata della perfezione, irta di armi affilatissime per dominare un mondo non più solo maschile. Il nuovo che avanzava ha ripreso per i colletti di camicie indiane e magliette slabbrate le indomite e le ha rimesse militarmente in riga con le linee aggressive di abiti dal gusto bolscevico e giacche dalle spalle geometriche che raccontavano (o imponevano?) la voglia di comando e di carriera. Il materno si è confuso e l’uovo si è fatto trasparente, squarciando l’affascinante mistero della maternità con la fecondazione assistita e mille altre pratiche che hanno cambiato la *skyline* del femminile storico. Si è messa da parte l’arrendevolezza della linea curva in favore di nuovi oggetti dove tutto ha diritto d’esistenza: linee morbide, spezzate, linee casuali, invenzioni in pixel e 3D. Linee divertite e divertenti consapevoli che i sessi non sono solo due, e neppure tre. Come le mamme, infinite quante sono le persone. E domani? A quello ci stiamo ancora lavorando.

For centuries, the mother has not been questioned. She was good, curved, ready to welcome and protect, whatever might happen. She was identified with the womb, the essence of which is in being there unconditionally, a characteristic that males of all ages have always enjoyed. The mother is there and she gives, and the option that she may ask for something does not exist within that paradigm. The objects that surround her look like her; they are soft and free from sharp edges. Cots replicate the uterus, pushchairs are an intersection of circles and curved lines and shawls envelop and wrap up affection. Her colours are delicate like her; pink, light blue, beige. Colours that don’t ever border on the provocation of pastel, and much less so on the aggressiveness of fluorescent. For centuries, maternal lines have reflected not only the physical image but also the mental and psychological facets of being a mother, which certainly includes the sense of passivity that is typical of the intended victim, accustomed to suffering with a smile. A destiny that confused her with the entire feminine, but if there are ugly wives and even ugly sisters, she was excluded from this possibility: she was always just good. And when it was decided that she should be supported by some electronic appliance to ease her workload, she smiled gratefully, a chubby puppy on one side and a still-steaming apple pie on the other, and the washing machines, fridges, kitchens, they all had the same colour as her heart: the purest white. Then something in the seamless softness broke, women shook off their plumpness at all costs and marched across to the other side of the fence, the one of the non-mother, talking about divorce, the pill and even throwing around that blasphemy of the maternal image that goes by the name of abortion. The lines for drawing a family were changed, they became more ruffled, like the curls of the suffragettes in the 1970s, nearly as untidy as their long skirts, Dutch clogs and bouncing breasts that were allergic to bras. They still spoke about mother, but they had changed and wicked mothers came onto the scene: they were blamed for anorexic daughters, they ruined the serenity of little girls by offering them poisoned apples of perfection, bristling with razor sharp weapons to dominate a world that was no longer just for men. The advancing new age brought with it Indian collar shirts and torn t-shirts and placed them militarily in line with aggressive lines found in Bolshevik clothes and geometric shouldered jackets which spoke of (or imposed?) the desire to command and to work. Maternity was confused and the egg became transparent, tearing apart the fascinating mystery of motherhood through IVF and thousands of other practices that have changed the panorama of the historic female. The favouring of the curved line was set aside in favour of new objects where everything has the right to exist: soft lines, broken ones, casual lines, inventions in pixels and 3D. Amused and amusing lines aware that there are not just two sexes, not even three. Like mothers, they are as infinite as people. And tomorrow? That we’re still working on.

Edina Altara
La bambola nuova
1924
Bottega di Poesia,
Milano



Bice Lazzari
Borsa di seta ricamata
1924



Luisa Spagnoli
Bacio Perugina
1924
Perugina



Il suo primo nome fu *Cazzotto*: si dice che sia stata Luisa Spagnoli a proporlo, vista la forma irregolare del nuovo cioccolatino prodotto dalla Perugina impastando con il cioccolato i frammenti di nocciola che venivano gettati durante la lavorazione dei dolci. Il nuovo cioccolatino così realizzato aveva una strana forma irregolare che richiamava quella del pugno, con tanto di nocca sporgente formata dalla presenza di una nocciola intera. Dal pugno al cazzotto il passo era quasi obbligato. Senonché Giovanni Buitoni, contemporaneamente amministratore delegato della Perugina e presidente della Buitoni, non convinto che fosse una buona idea chiamare dei cioccolatini con il nome *Cazzotto*, propose di ribattezzarli *Baci*. Più romantico, più consono al prodotto, più vicino alla sua inimitabile dolcezza. Il *Bacio Perugina* nacque così. Quanto ai cartigli, sembra che siano apparsi per la prima volta negli anni Trenta.

Si dice che a volerli sia stato l'allora direttore artistico della Perugina, il futurista Federico Seneca, che si sarebbe ispirato ai brevi messaggi d'amore che Luisa Spagnoli pare fosse solita inviare al suo amante Giovanni Buitoni, avvolgendoli attorno ai cioccolatini che poi gli mandava perché li ispezionasse. Se ancor oggi tra il cioccolatino e l'incarto argentato troviamo un messaggio d'amore scritto in varie lingue, lo si deve davvero a un cazzotto mancato. Ma soprattutto al rovesciamento di uno stereotipo: quello che vuole nel femminile la dolcezza romantica e nel maschile la forza pugnace. Nel caso e nella storia del *Bacio Perugina* è vero l'opposto: una donna – imprenditrice e capitana coraggiosa della moda italiana – aveva optato per la durezza del cazzotto, e due maschi per la dolcezza del bacio e del cartiglio.

sa

Its first name was *Cazzotto*: it was said to have been Luisa Spagnoli who proposed it, given the irregular shape of the new chocolate by Perugina which was made by mixing chocolate with pieces of hazelnut that were added during production. The new chocolate therefore had a strange shape that recalled that of a fist, with lots of protruding knuckles formed by a whole hazelnut. The move from punch to wallop (*cazzotto* in Italian), was almost obligatory. Except that Giovanni Buitoni, who was both managing director of Perugina and president of Buitoni, was not convinced that it was a good name for a chocolate and instead proposed the name *Baci*, or kisses. More romantic, more suited to the product and its inimitable sweetness. That is how the *Bacio Perugina* was born. As for the paper scrolls, they seemed to first make an appearance in the 1930s.

It is said that they were wanted by the then artistic director of Perugina, the Futurist Federico Seneca, who was said to have been inspired by the short love messages that Luisa Spagnoli used to send to her lover Giovanni Buitoni, wrapping them around the chocolates which she then sent to him to be inspected. If today, you find a message of love written in various languages between the chocolate and the silver paper, you really owe it to a missed punch. But most of all, to the overthrowing of a stereotype: that which wants romantic sweetness from women and pugnacious strength from men. In the case and the history of the *Bacio Perugina*, the opposite is true: a woman – entrepreneur and captain courageous of Italian fashion – wanted the hardness of a punch, while two men opted for the sweetness of a kiss and cartouche.

sa

Emma Bonazzi
*Scatola con bambino
che gioca a pallone*
1925
Perugina



Rosa Menni Giolli
Marchio
1925
Le stoffe della rosa



Ly Isotta
Letto per bambini
1926



Ida Nasini Campanella
Pannello decorativo
1926



Ida Nasini Campanella è stata essenzialmente una pittrice la cui vicenda creativa attraversa più di mezzo secolo: la sua produzione più significativa si colloca infatti negli anni compresi tra le due grandi guerre mondiali. Romana di nascita e formazione, ma di esperienze siciliane, napoletane, romane e toscane, ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Roma ed è stata allieva di Aristide Sartorio, Umberto Coromaldi, Duilio Cambellotti, Giuseppe Cellini. La sua esperienza nel campo delle arti applicate si svolge parallelamente alla produzione pittorica e si consolida soprattutto negli anni del soggiorno palermitano, tra il 1925 e il 1936, nell'ambito di un'attività che la vede impegnata a impartire lezioni private di artigianato artistico, oltre che di pittura (arazzi, ceramiche, stoffe dipinte, illustrazioni, disegni di pubblicità). È questa una esperienza di ricerca linguistica che, memore degli insegnamenti romani, guarda contemporaneamente a certi ricercati decorativismi di grazia déco alla Gio Ponti, praticati anche da artisti siciliani come Paolo Bevilacqua, ma anche alla vivace attività artigianale delle Case d'Arte del gruppo futurista siciliano. Ma chiara vi è l'attrazione esercitata su lei dagli arabeschi di tanti monumenti arabo-normanni della capitale dell'isola, la Zisa, la Cappella Palatina.

mop

Ida Nasini Campanella was essentially a painter whose creative career spanned more than half a century: her most significant output came in the mid-war period. Born and trained in Rome, but with Sicilian, Neapolitan, Roman and Tuscan experiences, she attended the Accademia di Belle Arti in Rome and she was a pupil of Aristide Sartorio, Umberto Coromaldi, Duilio Cambellotti and Giuseppe Cellini. Her experience in the field of applied arts came at the same time as her painting, and strengthened during her time in Palermo between 1925 and 1936, as part of a business that saw her giving private lessons in arts and crafts, as well as painting (tapestries, pottery, painted fabrics, illustrations, advertising drawings). This was also a linguistic research experience that, mindful of her Roman teachings, looked at some decorative pieces by Gio Ponti, also used by Sicilian artists such as Paolo Bevilacqua, but also to the lively craftsmanship of the Case d'Arte from the Sicilian Futurist group. But there was a clear attraction on her part to the arabesques of the many Arab-Norman monuments in the island's capital, the Zisa, the Palatine Chapel.

mop

Ida Nasini Campanella
Panchetto
1926



Assunta Perra
Cesto
1927



La particolare forza che gli oggetti della cultura materiale esprimono deriva dal fatto che tutti gli elementi che lo compongono, tecnici, materici ed estetici, sono così ricchi di significato e senso da diventare *racconto*. Decodificare un tale oggetto significa ricostruire un pezzo di storia della comunità che lo ha generato e prodotto. È questo il grande valore che il canestro, *su cannisteddu*, possiede. Oggetto simbolo che nella sua personale declinazione artistica riesce a esprimere l'eredità, prettamente femminile, della comunità di appartenenza: Assunta Perra rappresenta tutte le ragazze in età da marito che fino agli anni Cinquanta, nella Sardegna agro pastorale,

dovevano dimostrare la propria abilità e competenza attraverso la realizzazione del corredo nuziale. Con orgoglio firma la sua opera, consapevole del valore che la comunità attribuisce alla capacità di trasformare materiali comuni in *oggetti degni di ammirazione*, in grado di accrescere il prestigio individuale e del proprio nucleo familiare. Realizzato con la tecnica a spirale intrecciando sapientemente culmi di grano, giunco, broccato e panno scarlatto, apparteneva al corredo nuziale, *su stresciu de fenu*, gli utensili in fieno, composto da una batteria di manufatti a intreccio destinati alla lavorazione del pane.

rm

The particular strength that objects of material culture can express comes from the fact that all of the technical, material and aesthetic elements that make them up are so rich in meaning and sense that they become a *tale*. Decoding such an object means reconstructing a piece of history of the community that created and produced it. This is the great value that the basket, *su cannisteddu*, possesses. A symbolic object that in its personal artistic declination manages to express inheritance, mainly female, of the community that it belongs to: Assunta Perra represents all of those women of marriageable age who, until the 1950s, in the agricultural and pastoral Sardinia, had to prove their skill and

expertise through the creation of the bridal trousseau. She signed her work with pride, aware of the value that the community gives to the ability to transform common materials into *objects worthy of admiration*, able to increase the prestige of both the individual and their household. Made with a spiral technique, expertly weaving wheat, cane, brocade and purple cloth, it was part of the bridal trousseau, made up of a range of tools used to making and working bread.

rm

Bice Lazzari
Arazzo colorato
1928



Bice Lazzari
Cuscino in panno lenci
1928



Rosa Agazzi
*L'arte delle
piccole mani*
1929
Società Editrice
La Scuola, Brescia



Ines Panchieri Grande
La siesta
1929
Lenci

Erminia De Benedetti
Il nostro nido
1929
Edizioni Sandron



Claudia Formica
La lettura
1930
Lenci

Irene Cova
Autoritratto
1930
Scuola Cova



Irene Kowalska
Pescatore
1930



Irene Kowalska
Madre con bambino
1930



Anita Pittoni
Album rilegato
1930

Anita Pittoni
Gonna del completo zingaresco di iuta
1930
Laboratorio Anita Pittoni



Eugenia Montinari
Dea Vesta. Il buon governo della casa
1933
Antonio Vallardi Editore, Milano

Barbara Margarethe Thewalt-Hannasch
Teiera
1930
I.C.S. (Industrie Ceramica Salernitana)



Lidia Morelli
La casa che vorrei avere
1931
Ulrico Hoepli, Milano



Giornalista ("La Stampa di Torino", "Casa Bella", "Radiocorriere", ecc.) e prolifica autrice di saggi, oltre trenta, dedicati all'economia domestica e alla qualità dell'abitare. Affronta i temi con competenza e squisita ironia diffondendo le novità e i risultati delle ricerche internazionali sulla trasformazione dell'ambiente domestico e conseguentemente sul mutato ruolo della donna. La casa viene riconosciuta come spazio di lavoro, azienda familiare, e conseguentemente si spinge per razionalizzarla secondo i dettami del taylorismo americano (nell'interpretazione di Christine Frederick autrice nel 1913 di *The New Housekeeping*), che giungevano in Italia filtrati dall'esperienza tedesca (da Erna Meyer che nel 1926 pubblica *Il nuovo governo della casa, manuale che insegna la conduzione scientifica della casa* a Grete Schütte-Lihotzky che nel 1927 presenta la cosiddetta "Cucina di Francoforte" prodotto esemplare della ricerca progettuale razionalista). In Italia questa rivoluzione si diffonde pacificamente, con tono colloquiale – quasi complice – grazie ai testi di Lidia Morelli e di altre autrici quali Erminia De Benedetti (*Il nostro nido. Consigli sul buon governo della casa*, 1929) ed Eugenia Montinari (*Dea vesta. Il buon governo della casa*, 1933).

99

Journalist ("La Stampa di Torino", "Casa Bella", "Radiocorriere", etc.) and prolific author of texts, more than thirty, dedicated to home economics and the quality of living. Addressing the issues with expertise and exquisite irony, spreading news and the results of international research on the transformation of the domestic environment and, consequently, on the changing role of women. The home was recognized as a work space, family business and consequently, it ought to be rationalized according to the dictates of American Taylorism (according to Christine Frederick, author of *The New Housekeeping* in 1913), which arrived in Italy through the filter of the German experience (by Erna Meyer who in 1926 released *Il nuovo governo della casa, manuale che insegna la conduzione scientifica della casa* and Grete Schütte-Lihotzky, who in 1927, released her "Cucina di Francoforte" an exemplary product of Rationalist design). This revolution spread peacefully in Italy, with a conversational and almost conspiratorial tone, thanks to the works of Lidia Morelli and other writers, such as Erminia De Benedetti (*Il nostro nido. Consigli sul buon governo della casa*, 1929) and Eugenia Montinari (*Dea vesta. Il buon governo della casa*, 1933).

99

Helen Konig Scavini
Maternità
1932
Lenci



Helen Konig Scavini
Al caffè
1932
Lenci



Helen Konig Scavini
Me ne infischio
(La studentessa)
1933
Lenci

Helen Konig Scavini
Nella
1931
Lenci

Helen Konig Scavini
Primo romanzo
1932
Lenci



Lina Poggi Assalini
Vaso con paesaggio
in rilievo
1935



Dilma Carnevali
Munari
Senza Titolo
1936

Alma Fidora
Bicchieri Blu
1936
Società Artistico-Vetraria,
Altare



Leonor Fini
Shocking
 1937
 Schiaparelli



Schiaparelli
 PARFUMS
 PARIS

Profumo – Perfume

Gloria Bianchino

Patrick Süskind in *Il profumo* (1985) racconta dell'angoscia, della ricerca della donna, della pelle, del contatto, della morte. “Cosa indossi per andare a dormire” chiede un giornalista a Marilyn Monroe nel 1960? E lei risponde: “due gocce di Chanel n. 5”. Fra questi due modelli si potrebbe proporre la vicenda del profumo nelle ultime due generazioni, per non parlare di Marcel Proust e degli odori della memoria. E proprio sulla memoria incide il profumo che nei secoli si è trasformato, e più ancora negli ultimi decenni. Certo, ho detto, nei secoli, il profumo: una lunga storia che parla di solventi oleosi e di Egitto, ma anche di spezie e di mirra e incenso e terebinto dai paesi della Regina di Saba, lo Yemen, per intendersi. E poi tante altre vicende, le essenze dei fiori, la rosa, e la Persia, l'invenzione di Giovanni Antonio Farina nel Settecento e l'acqua di Colonia che nasce per un solvente, l'alcool, che oggi è la base di ogni profumo, sia ricavato da essenze di fiori, di frutti, di resine, sia invece sintetico. Ma questa è una storia lontana. Dunque, per tornare a noi, ecco l'alto e il basso dei profumi: i calendari dei barbieri, a cavallo fra Ottocento e Novecento, e i borotalco impregnati di profumo, e gli odori “di quelle”, inconfondibili, appiccaticci, pericolosi per chi vuol nascondere una storia. Ma c'è altro, e proprio la letteratura e la poesia, fra Ottocento e Novecento, trasformano il profumo in memoria e così il profumo diventa simbolo identitario, modello dignificante di chi lo usa. Certo, Coco Chanel nel 1921 inventa il profumo della “maison” e fissa un rapporto fra abito di élite e profumo che dura ancora oggi. Così il profumo è prima di tutto imballaggio, cristallo, forme raffinate, prismi, sfere, tappi di metallo lucente o trasparenti, insomma profumo come gioiello. Ma anche profumo con la bottiglia ripresa da un detersivo creata da Moschino. Rottura, irrisione? Certo, ma anche altro: Cecil Beaton dice: “il profumo è un lusso totale, inutile e meraviglioso”, infatti, per lui, il racconto del profumo è teatro, messa in scena. Ribadisce Brunetta Mateldi: “il profumo è sensualità”, e in fondo non è distante da Beaton, ma un poeta cinese coglie forse un senso più profondo del profumo: “poco fa se ne è andata ed è rimasto/ qui accanto a me/ soltanto il suo profumo”. Dunque profumo anche come evocazione, malinconia, ricordo. Ma nei ritmi e negli scambi del nostro tempo il profumo è anche maschera per cancellare i sudori, gli odori dello stress, della fatica; o è un gioiello per occasioni importanti, come spiegano le bottiglie. Insomma mai come oggi il profumo è contrappunto del movimento, per nascondere e per suggerire invece contemplazione, piacere estatico. Dunque ecco il dialogo uomo-donna (anche gli uomini si profumano) che funziona, forse, soltanto in occasioni e luoghi simbolici. Lontani, certo, i calendari dei barbieri, ma simile è l'uso del profumo dei re di Francia, che il bagno lo facevano una volta all'anno. Pardon, dimenticavo, noi, prima di metterci il profumo, facciamo la doccia.

In *Perfume* (1985), Patrick Süskind spoke about the anguish, about the search for a woman, about skin, about contact, about death. In 1960, a journalist asked Marilyn Monroe, “what do you wear to bed?” She replied, “two drops of Chanel n. 5”. These two models could be used to speak about the adventure of perfume in the previous two generations, not to mention Marcel Proust and the smells of memory. Perfume has had quite the effect on memory over the centuries, changing it, and even more so in recent decades. Over centuries, I said. Perfume has a long history that includes oil and solvents and Egypt, but also spices and myrrh and frankincense and terebinth from the lands of the Queen of Sheba, Yemen. And more still, essences of flowers, roses, and Persia, the invention of Giovanni Antonio Farina in the eighteenth century and Eau de Cologne, created with a solvent, alcohol, which is now the basis of all perfumes, whether synthetic or made from essences of fruit, flowers or resins. But this is distant history. Coming back to us, here's the top and bottom of perfume: barber's calendars, between the nineteenth and twentieth centuries, and baby powder impregnated with perfume, and the smells of “those women” unmistakable, sticky, dangerous smells for those who want to hide something. But there is more still, and literature and poetry, between the nineteenth and twentieth centuries, transform perfume into memory, and so it becomes a symbol of identity, a dignifying model of those who use it. Of course, in 1921 Coco Chanel invented the perfume of her maison and established a relationship between luxury clothes and perfume that still exists today. So perfume, first and foremost, is packaging, crystal, refined shapes, prisms, spheres, shiny or transparent lids. Perfume as jewel. But also perfume with the bottle shaped like a cleaning product created by Moschino. Breaking, derision? Yes, but also something else; Cecil Beaton said: “perfume is a total luxury, useless and marvellous”, and for him, the history of perfume is theatre, staging. Brunetta Mateldi reasserts: “perfume is sensuality”, and basically is not too distant from Beaton, but a Chinese poet perhaps captures a deeper sense of perfume: “a short while ago she left and all that remains/ here next to me/ is her perfume”. So perfume is also evocation, melancholy, remembrance. But in the rhythms and exchanges of our time, perfume also means cancelling out sweat, the smells of stress, of tiredness. Or it is like jewellery for important occasions, as the bottles make clear. In short, today more than ever, perfume is the counterpoint to movement, used to hide it and instead suggest contemplation, ecstatic pleasure. So here is the dialogue between men and women (men also uses scents) that works perhaps, only on symbolic occasions and places. Far from barber's calendars, of course, but similar to how the French kings used perfume, who only bathed once a year. Sorry, I forgot, before putting on perfume, we should shower.

Emma Bonazzi
*Bozzetto di scatola
e confezione
in legno massiccio
per la Pasqua*
1937

Emma Bonazzi
Disegni per confezioni
1938
Perugina



Clelia Bertetti
Tre punte
1938
Manifattura Le Bertetti



Gegia Bronzini
Marisa Bronzini
Giubbetto n. 34
1938
Gegia Bronzini



Fede Cheti
Tessuti atelier
 1940



Figura emblematica nel panorama del design italiano tra le due guerre per tenacia e doti artistiche/imprenditoriali che le permetteranno di essere annoverata tra le artefici del rinnovamento dell'ambiente domestico italiano. La madre, Giulia Sansevero (discendente di una nota famiglia di produttori tessili), dopo la prematura morte del marito, si trasferisce a Milano e apre un'attività di tessitura di tappeti e di creazione di stoffe per arredamenti. Ben presto Fede, affiancandola, sviluppa un proprio stile grazie alla sua continua ricerca e sperimentazione, materica ed estetica, che coniuga tradizione e innovazione, e si afferma come designer nel settore tessile esponendo a soli venticinque anni i suoi lavori alla IV Triennale di Milano (1930). Nel 1936, a soli trentun anni, nonostante il regime fascista tendesse a limitare l'emancipazione femminile relegando la donna al ruolo di madre e moglie, si rivela anche una tenace imprenditrice fondando in via Manzoni 23 a Milano la ditta Fede Cheti. Attraversa con successo i tragici anni del secondo conflitto mondiale, trovando nuovi stimoli e sfide nelle ristrettezze autarchiche anche con nuovi materiali di sua invenzione (la paglia sintetica Liu-Lan). Nel dopoguerra, celebrata e premiata per la sua vasta produzione, la sua popolarità supera i confini nazionali giungendo in tutta Europa e nel Nord America, ove apre vari negozi, e la sua attività è celebrata con mostre personali.

99

An emblematic figure in the panorama of mid-war Italian design for her tenacity and the artistic/entrepreneurial skills that made her one of the leaders of the renovation of the Italian domestic environment. Her mother, Giulia Sansevero (member of a famous family of textile manufacturers), after the untimely death of her husband, moved to Milan and opened a company that made carpets and fabric creations for furniture. Fede, accompanying her, soon developed her own style thanks to constant research and experimentation on materials and aesthetics, combining tradition and innovation, and she confirmed her status as a designer by showing her work at the IV Triennale di Milano (1930) when she was only twenty-five. In 1936, when she was thirty-one, in spite of the Fascist regime's tendency to limit female emancipation by relegating women to the roles of mother and wife, she revealed an entrepreneurial spirit, founding the Fede Cheti company at via Manzoni 23 in Milan. She passed through the Second World War, finding new incentives and challenges in autarkic hardship, even inventing her own materials (the Liu-Lan synthetic straw). In the post-war period, celebrated and awarded for her vast production, her popularity crossed national borders, spreading across Europe and North America, where she opened various shops, and her work was celebrated with solo exhibitions.

99

Irene Kowalska
Stampi in linoleum
 1940



Anita Pittoni
Cappellino
 1940



Gioconda Velluti
Lilibeth
1948
Levia

Pittrice, appartenente a una facoltosa famiglia veneta, cresce con i suoi fratelli nella villa cinquecentesca a Sambruson di Dolo, di derivazione palladiana (pubblicata nel 1924 su “Architectural Forum”) frequentata da numerosi artisti quali Ettore Tito, vicino e amico di famiglia, un giovane Carlo Scarpa, incaricato di eseguire vari lavori di ristrutturazione sugli immobili di famiglia, Francesco Messina e Arturo Martini. Dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti di Venezia (teatro anche di una coraggiosa e celebre azione di Dina che contribuirà alla “Beffa del Teatro Goldoni” – 12 marzo 1945 – l'episodio più famoso della Resistenza veneziana) nel dopoguerra si dedica alla creazione di esclusivi modelli di bambole. Nel 1949 con *Lilibeth* vince il primo premio d'arte decorativa 1949 della Galleria Bevilacqua La Masa di Venezia. La bambola sarà presentata su “Domus” (“Una pittrice ha inventato una nuova bambola”, nn. 252-253, dicembre 1950) come esempio di bambola innovativa per “caratteristiche tecniche e per temperamento” dato che era corredata di tre teste (una con i capelli corti e frangetta, una a capelli lunghi e sciolti e una acconciata da sera con i capelli raccolti) che potevano essere sostituite a seconda delle necessità di gioco così come i vestiti del ricco corredo. La vita della donna riassunta nelle fasi salienti della sua esistenza giovanile: la bimbetta, l'adolescente e la signorina.

gg

Painter, member of a wealthy Venetian family, she grew up with her siblings at the sixteenth century villa in Sambruson di Dolo, Palladian in origin (published in 1924 in “Architectural Forum”) visited by numerous artists such as Ettore Tito, neighbour and family friend, a young Carlo Scarpa, employed out carry out various renovations on the family property, Francesco Messina and Arturo Martini. After studying at the Accademia di Belle Arti in Venice (where a brave Dina would contribute to the “Beffa del Teatro Goldoni” – 12 March 1945 – the most famous episode of the Venetian resistance) in the post-war period, she worked exclusively on the creation of dolls. In 1949 with *Lilibeth*, she won the first prize in decorative arts in 1949 at the Galleria Bevilacqua La Masa in Venice. The doll was featured in “Domus” (“Una pittrice ha inventato una nuova bambola”, nn. 252-253, December 1950) as an example of an innovative doll due to its “technical characteristics and its temperament” given that it was equipped with three heads (one with short hair and a fringe, another with long, loose hair and a third with her hair done up) which could be changed according to the needs of the game, as could the vast range of clothes. A women's life summed up in the significant phases of her early life: child, adolescent and young lady.

gg



Bambola – Doll

Francesca Alfano Miglietti

Le bambole fanno parte del genere umano sin dalla preistoria: bambole di legno, dipinte con vari disegni e con “capelli” in fili di perline di legno o argilla sono state ritrovate in tombe egizie risalenti al 2000 a.C. Le prime bambole realizzate con abiti appositi risalgono al 600 a.C. Nei secoli l'Europa è stata un importante centro per la produzione di bambole: i primi pezzi con articolazioni mobili sono stati creati in Germania e dal 1800 si iniziano a costruire bambole in pasta di legno o carta, materiale di facile impiego per la produzione in serie – la cartapesta è infatti uno dei materiali più popolari per questo tipo di bambola – ma è l'Inghilterra la patria indiscussa della creazione di questi giocattoli tra il 1850 e il 1930. Non si sa se anche nell'antichità le bambole erano giochi riservati alle bambine. Nel contemporaneo, infatti, rispondere alla domanda: che cosa fare se il bambino ama giocare con le bambole è materia dello psicologo! La tendenza a reprimere nei figli maschi le inclinazioni femminili che emergono spontanee nel gioco fa parte dei pregiudizi di un'educazione che tende a ingabbiare l'indole del bambino in un modello stereotipato di mascolinità. Esempi di bambole particolari li ritroviamo nelle opere di Hans Bellmer, scrittore, fotografo, incisore, pittore e scultore, che nasce a Kattowitz, in Polonia, nel 1902, e dopo aver studiato e vissuto per lungo tempo a Berlino si trasferisce a Parigi, dove morirà nel 1975. Fanno parte della sua ricerca artistica le avvincenti *poupées* (bambole) a grandezza naturale che si compongono e scompongono in infinite e grottesche pose plastiche. Corpi di bambole deformati, smembrati, violati che percorrono gli sconfinati territori del sogno e del corpo, parlando il muto linguaggio dei simulacri simbolici. Le sue bambole, congelate in una fissità dolorosa di grande forza drammatica coinvolgono l'osservatore in un gioco di seduzione doloroso e affascinante. Dal 1996, quando uscirono per la prima volta, le *Real Dolls*, le bambole più umane al mondo, sono diventate un must dell'intrattenimento per adulti. Prodotte dalla Abyss Creations, una azienda sulle colline di San Marcos vicino Los Angeles, e ideate da Matthew McMullen, si comprano online. Quattro anni fa un americano di nome Dirk ha sposato *Jenny*, una bambola gonfiabile, e ora vive felice nella sua casa con sua moglie alla quale dedica la più intensa dedizione, come se fosse reale. La bambola gonfiabile è stata comprata da Dirk per 6.750 dollari. A questo proposito si consiglia la visione del film *Lars e una ragazza tutta sua*, di Craig Gillespie, Usa 2007.

Dolls have been a part of humanity since prehistoric times. Wooden dolls, painted with various design and with hair made from strands of wooden or clay pearls have been found in tombs dating back to 2000 B.C. The first dolls made with special outfits date back to around 600 B.C. Over the centuries, Europe has been an important centre for doll production. The first ones with movable joints were created in Germany and by 1800, they started making dolls made from pulp or paper, materials which lent themselves well to mass production. Papier-mâché is one of the most popular materials for this type of doll, but Great Britain became the undisputed home for the creation of these toys between 1850 and 1930. It is not known if dolls were only used by girls in ancient times. In the modern age, answering the question, “what should you do if your son loves playing with dolls?” is a matter for a psychologist. The tendency to repress spontaneous feminine inclinations in boys is part of the prejudices of an education that tends to enclose them in a stereotypical model of masculinity. Some examples of unusual dolls are found in the works of Hans Bellmer, a writer, photographer, engraver, painter and sculptor who was born in Katowice, Poland in 1902, and after having studied and lived in Berlin for a long time, he moved to Paris, where he died in 1975. Captivating life-size dolls form part of his artistic research, and they are made up of and break down into endless grotesque plastic poses. Bodies of deformed, dismembered, violated dolls that run through the boundless territories of dream and body speaking the mute language of symbolic simulacra. His dolls, frozen in a painful fixedness of great dramatic force, involve the observer in a painful and fascinating game of seduction. *Real Dolls*, the most human-like dolls in the world, were released in 1996 and they became a must-have in the world of adult entertainment. They are made by Abyss Creations, a factory in the hills of San Marcos, close to Los Angeles, and ideated by Matthew McMullen. You can buy them on the internet. Four years ago, an American by the name of Dirk married a blow-up doll and he now lives happily in his home with his wife, as intensely devoted to her as if she were real. Dirk bought the inflatable doll, known as *Jenny*, for 6,750 dollars. In this regard, the film *Lars and the Real Girl*, directed by Craig Gillespie (USA 2007), is recommended viewing.

Lina Bo Bardi
Tripé
 1948

La poltrona *Tripé* (tre piedi), concepita nel 1948, ha avuto una prima versione in legno con seduta in tessuto. L'idea nasce dalla volontà di creare un oggetto che abbia un riscontro nella cultura brasiliana: osservando l'abitudine della popolazione del nordest del Brasile di usare l'amaca sia come letto che per sedersi Lina disegna una poltrona con una struttura che sostiene una seduta avvolgente in forma di amaca. Per semplificare la poltrona, un anno dopo adotta una struttura con tubi di metallo cavi. I tubi sono costituiti da una lega malleabile che prende facilmente le curvature e le forme desiderate. Una soluzione meno costosa del legno e più pratica. La seduta classica di questa versione è in cuoio-suola spesso, un altro elemento ricorrente nella cultura brasiliana. Il primo disegno che Lina realizza in Brasile è del 1947, una sedia pieghevole per l'auditorio del Museo di Arte di São Paulo, in legno e tessuto che più tardi avrà una versione definitiva in legno e cuoio. Nel 1948 inizia una produzione di mobili presso lo Studio d'Arte e Architettura Palma i cui soci sono l'architetto italiano Giancarlo Palanti, anche lui arrivato in Brasile nel 1946 e P.M. Bardi. Una stagione ricca di idee e soluzioni in cui Lina si dedica alla sperimentazione di materiali e forme e produce una serie consistente di mobili, sedie, tavoli, poltrone... Nel 1951 la società si scioglie: non ha riscosso successo economico, i mobili sono molto moderni e non totalmente nel gusto delle élites paolistane che prediligono ancora mobili in stile con un aspetto più imponente. La seconda ragione, secondo le dichiarazioni di Lina stessa, è la mancanza di protezione dei diritti d'autore. Sorgevano copie dappertutto, a volte con piccole varianti, e non si poteva fare niente. La *Bardi's bowl*, la poltrona più conosciuta, è del 1951. Attualmente è in produzione in Italia. A partire dal 1951 Lina si dedica per alcuni anni al Museo di Arte, collaborando alla rivista "Habitat" e creando corsi didattici di design, di modellini per architetture, di moda. Ma quello che vuole è essere architetto. Riuscirà a realizzare opere importanti soltanto più tardi, corredandole di mobili da lei stessa ideati. Spirito libertario, Lina sa imporsi superando i pregiudizi che la sua condizione femminile deve aver suscitato. È sostenuta dalla volontà di essere intransigente, di non fare concessioni morali. Questa è stata la sua forza. Non ha mai smesso di disegnare e inventare. Il disegno è sempre stato il suo punto di partenza e una maniera di pensare.

acar

The *Tripé* (three feet) armchair, designed in 1948, had an early version in wood with the seat in fabric. The idea came from the desire to create an object that had a parallel in Brazilian culture: seeing how people in the north-east of Brazil used hammocks either as a bed or a chair, Lina designed an armchair with a structure that holds a seat in the form of a hammock. To simplify the armchair, a year later she adopted a structure with hollow metal tubes. They were made from a malleable alloy which easily takes on the curves and desired shapes. A less costly and more practical solution than wood. The classic version of this chair is in thick leather, another traditional element of Brazilian culture. The first design that Lina made in Brazil was in 1947, a folding chair for the auditorium at the São Paulo Art Museum made from wood and fabric, which would see a later version in wood and leather. In 1948, she started making furniture at the Palma Art and Architecture Studio, whose partners include the Italian architect Giancarlo Palanti, who also moved to Brazil in 1946, and P.M. Bardi. A period filled with ideas and solutions in which Lina dedicated her time to experimenting on materials and designs, producing a wide range of furniture, chairs, tables, armchairs... The company was dissolved in 1951. It was not an economic success, the furniture was very modern and not entirely in line with the tastes of the local élites who preferred pieces with a more imposing appearance. The second reason, according to Lina herself, was the lack of copyright protection. Copies were everywhere, sometimes with slight variations, and she couldn't do anything. *Bardi's bowl*, her most famous armchair, is from 1951. It is still in production in Italy. From 1951, Lina worked at the Art Museum for a number of years, working with "Habitat" magazine and devising educational courses on design, architecture and fashion. But she really wanted to be an architect. Only later she created some major works, which she equipped with pieces of furniture she created specifically. A libertarian spirit, Lina knew how to overcome the prejudices that her womanhood must have stirred. She was sustained by her desire to be intransigent, not to make moral concessions. This was her strength. She never stopped drawing and inventing. Drawing was always her starting point and a way of thinking.

acar

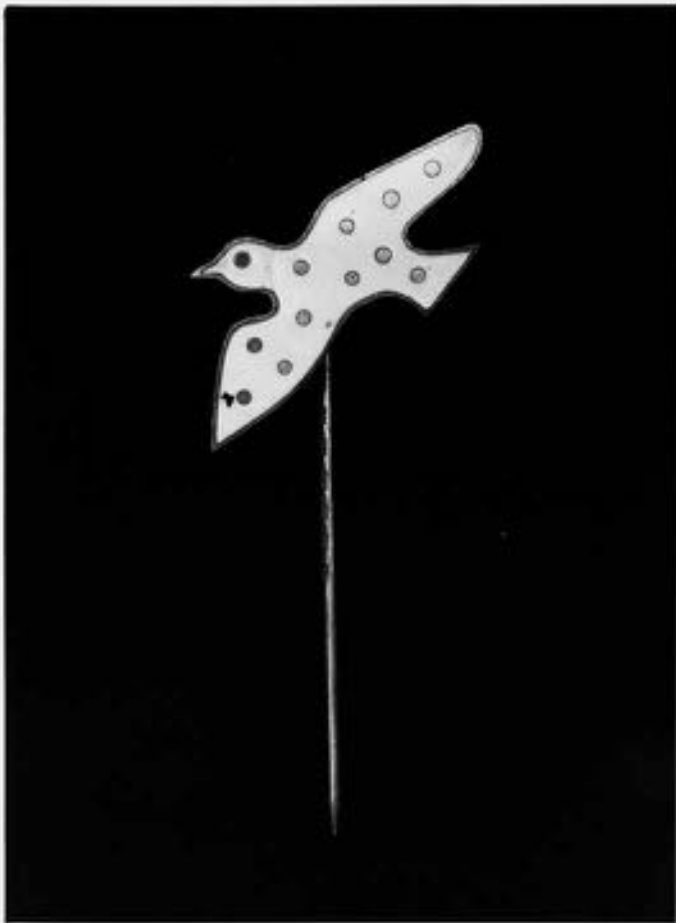
Genni/Jenny Mucchi
Wiegmann
Colomba della Pace
 1948
 Stefano Johnson Milano
 e Lorioli Fratelli Milano

Nel gennaio 1948, nel clima ancora teso del dopoguerra, e prima delle elezioni politiche che si sarebbero tenute nel successivo aprile, l'Unione Donne Italiane – l'associazione delle donne di sinistra, fondata nel 1945 e presieduta dall'on. Maria Maddalena Rossi – commissionava alla scultrice Genni Mucchi (all'anagrafe Jenny Wiegmann, nata e cresciuta in Germania, poi esiliata in Francia dopo la presa del potere di Hitler, antifascista militante, sposata con l'architetto e pittore milanese Gabriele Mucchi), la realizzazione di un "distintivo della pace": una spilla raffigurante una colomba, in smalto bianco con orlo e puntini dorati, che la stessa UDI avrebbe distribuito nelle "assise della Pace" e nelle manifestazioni elettorali in programma in tutto il paese. La spilla ebbe un grandissimo successo popolare e venne diffusa in oltre 35.000 esemplari, tanto che in una lettera del novembre 1948 indirizzata a Jenny Mucchi (presso "Casa della Cultura", Milano) l'UDI chiedeva di realizzare in fretta almeno altri 2000 esemplari della spilla per far fronte alle numerose richieste che arrivavano da tutta Italia. È bene notare che nel frattempo le elezioni si erano svolte, e la sinistra le aveva perse: ciò significa che la spilla aveva perso ogni funzione elettorale, ma continuava a essere richiesta dalle donne e dalle militanti più per motivi estetico-simbolici che per fini propagandistici e strumentali. La forza emozionale dell'oggetto, insomma, aveva prevalso sulla sua funzione.

sa

In January 1948, the climate was still tense following the Second World War, and before the general election that was to be held the following April, the Unione Donne Italiane (Italian Women's Union) – the association of women of the left, founded in 1945 and headed by the Hon. Maria Maddalena Rossi – commissioned the sculptor Genni Mucchi (born Jenny Wiegmann, from Germany, then exiled in France after Hitler's rise to power, militant anti-fascist, married to the Milanese architect and painter Gabriele Mucchi), the creation of a "peace symbol": a brooch depicting a dove, white enamel with a gilded rim and dots, that the UDI would distribute in the "Assise della Pace" and at the electoral events planned across the country. The brooch was an enormous success and more than 35,000 pieces were made, so much so that in November 1948, in a letter addressed to Jenny Mucchi (at the "Casa della Cultura", Milan), the UDI sought to make 2000 more to cope with the demand that was coming in from across Italy. It should be noted that, in the meantime, the elections took place and the left lost: this means that the brooch had lost all electoral functions, but it continued to be claimed by women and militants for more aesthetic/symbolic reasons rather than propaganda. The emotional power of the object had prevailed over its function.

sa



Edina Altara
Rakam
1949



Antonia Campi
Brocca C7
1949
S.C.I. Laveno –
Lavenia



Ada Malnati Minola
La piuma
1950

Iride Altara
Campanaccio
1950



Lavinia Altara
Paradiso Terrestre
1950



Neera Gatti
Monachina
1950
Gatti Neera Ceramiche



Antonia Campi
Mani
1950
S.C.I. Laveno – Lavenia



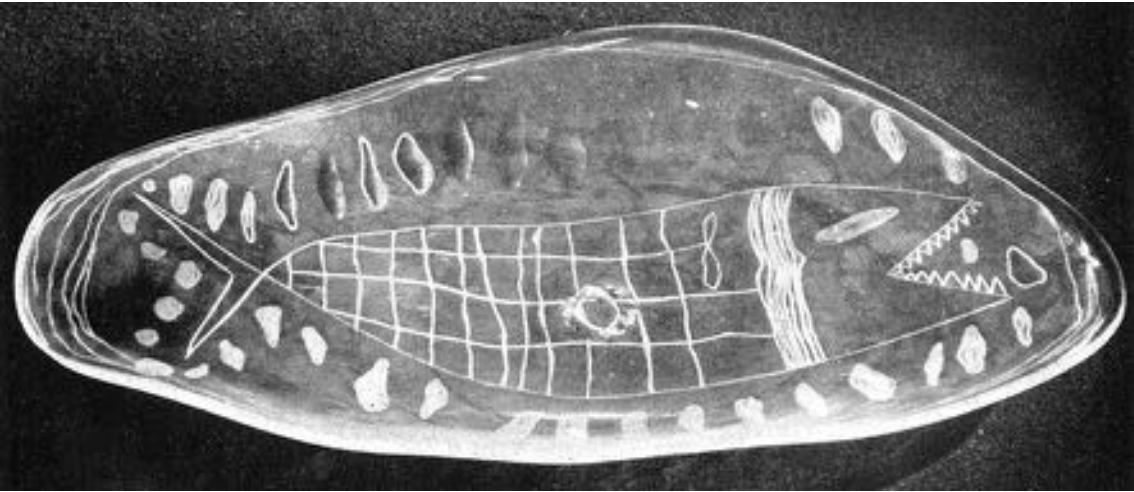
Lina Poggi Assalini
Vaso Totem
1950



Luisa Spagnoli
Pettine per conigli d'angora
1950
Brevetto Mario Spagnoli



Serena Del Maschio
Vassoio con pesce
1951
Salir



Eugenia Alberti Reggio
Poltrona
anni Cinquanta / 1950s
Auguadra Cantù

Eugenia Alberti Reggio
Diploma d'Onore
X Triennale
1951



Una delle prime sperimentazioni con compensato curvato a caldo che introduce nel nostro paese le esperienze del design scandinavo, conosciuto in quegli anni attraverso le pagine di "Domus", diretta da Gio Ponti, con cui Eugenia Alberti Reggio collabora nei corsi universitari e, all'inizio della propria carriera, anche in studio. Fondamentali risulteranno poi i viaggi organizzati in Danimarca e Svezia con gli studenti di Architettura del Politecnico di Milano che aprono il mondo del nuovo design milanese al confronto con le esperienze di quel contesto. Da questi incontri e studi nascono le sue pubblicazioni sulle sedute storiche italiane che la porteranno al recupero critico della tradizione vernacolare esplicitata nei numerosi arredi privati per residenze urbane e di vacanza. Propugnatrice e partecipante attiva alle Selettive di Cantù e alle mostre in Mariano Comense, promuove l'attività di traghetto della realtà brianzola dal mobile in stile, il cosiddetto classico di Cantù, verso il mobile moderno pur mantenendo e valorizzando le alte qualità tecniche nell'uso della materia legno e la tradizione ebanistica. Tale attività le valse la Medaglia di Bronzo alla nona Triennale e quella d'Oro nella decima edizione. Attenta al mutare dei costumi, riesce a coniugare una ferrea disciplina nello sviluppare i più minuti dettagli tecnologici con la propria natura estremamente intuitiva e la facilità di controllo del progetto attraverso lo schizzo, riuscendo ad associare sempre lo studio dell'oggetto a quello spazio primario elaborato da Carlo De Carli, con cui divide i corsi al Politecnico, al ritiro di Ponti.

adb

One of the first experiments with hot bent plywood in Italy came from Scandinavian design, recognized in that period through the pages of "Domus", edited by Gio Ponti, with whom Eugenia Alberti Reggio worked with on university courses and, at the beginning of her career, in the studio. Trips to Denmark and Sweden with architecture students at Politecnico di Milano were fundamental in opening the world of new Milanese design in comparison with experiences of that context. Out of these meetings and studies came her publications on historical Italian chairs, which would lead her to the critical rediscovery of the vernacular tradition shown in numerous private furnishings for urban and holiday homes. Proponent and active participant in the *Selettive di Cantù* and exhibitions by Mariano Comense, she propagated taking the period furniture in Brianza, the so-called classic Cantù style, towards a more modern furniture, while maintaining and enhancing the high technical qualities used in the wood and cabinet-making tradition. This led to her winning the Bronze Medal at the ninth Triennale and the Gold Medal and the tenth. Attentive to changing habits, she combined an iron discipline in developing the most minute technological details with her intuitive nature and ease in guiding the design through the draft stage, always managing to associate the object to that primary space conceived by Carlo De Carli, with whom she shared courses at the Politecnico, following Ponti's retirement.

adb

Lica Covo Steiner
Veneziana
1951



Muky Wanda Berasi
Servizio da the
1952



Ernestine
Virden Cannon
Vaso
1952



Antonia Campi
Presepe C174
1953
S.C.I. Laveno – Lavenia



Lina Poggi Assalini
Intreccio di rami
1954
Manifattura CE.AS.
Albissola Marina



Carla Badiali
Disegni per cotone stampato
1955



Lina Poggi Assalini
Vaso astrale dorato
1955
Lina Poggi Ceramiche



Rosa Menni Giolli
Bracciale
1955



Maria Letizia Cavalli
Vasi
1955-1956
Ceramiche di
Maria Letizia Cavalli



Antonia Campi
Neto 334
1956
Ermenegildo Collini



Ritrovare il disegno di un paio di forbici nel percorso di Antonia Campi potrebbe sembrare strano, abituati ad associarla indissolubilmente al suo fondamentale apporto alla Società Ceramica Italiana di Laveno – poi Pozzi-Ginori –, dove inizia a lavorare come operaia negli anni Quaranta e di cui diventa successivamente direttore artistico restando in carica per vent'anni, fino al 1978. Un lavoro pionieristico, in anni in cui un tale ruolo difficilmente è affidato a una donna. La sua formazione all'Accademia di Brera – si diploma in scultura con Francesco Messina – la porta alla sperimentazione pura di forme e colori – dai pezzi unici alle piccole serie – ma, a un certo punto, entrata in contatto con il mondo aziendale la Campi decide di applicarsi al progetto del quotidiano. E traslare i suoi universi popolati di astrazioni di sapore surrealista, zoomorfe e fitomorfe, su servizi da tè e caffè, vasi, piatti, soprammobili, fino alla rubinetteria e ai sanitari. Con una visionarietà che arriva a cambiare la percezione del bagno e delle sue componenti. Sempre in una rispettosa dialettica tra estetica e funzione. La stessa attenzione all'ergonomia si ritrova tanto nella scala maggiore di un sanitario quanto in quella contenuta di un semplice paio di forbici. Dove le linee morbide e sinuose, affusolate, facilitano la presa e assecondano il gesto. Per dare un taglio agli stereotipi. **dg**

Coming across a design for a pair of scissors in Antonia Campi's repertoire may seem strange, as she is inextricably linked to the Società Ceramica Italiana di Laveno – later Pozzi-Ginori –, where she started working as a labourer in the 1940s and where she later became artistic director, remaining in that position for twenty years, until 1978. A pioneering work, at a time in which such a role was hardly ever given to a woman. Her training at the Accademia di Brera – she graduated in sculpture with Francesco Messina – leads her to pure experimentation of shapes and colours – from one-off pieces to small pieces – but, at a certain point, she started working with the business world and Campi decided to focus on designing the everyday. She translated her universes populated by surrealist, zoomorphic and phytomorphic abstractions on to tea and coffee services, vases, plates, ornaments and even on taps and bathroom fittings. With her vision, she changed the perception of the bathroom and its components. Always a respectful dialectic between aesthetic and function. The same attention to ergonomics can be seen on a larger scale in a bathroom fitting as much as it can be seen in a more contained scale in a pair of scissors. Where the soft, sinuous and slender lines make them easier to hold and follow the gesture. To cut stereotypes. **dg**

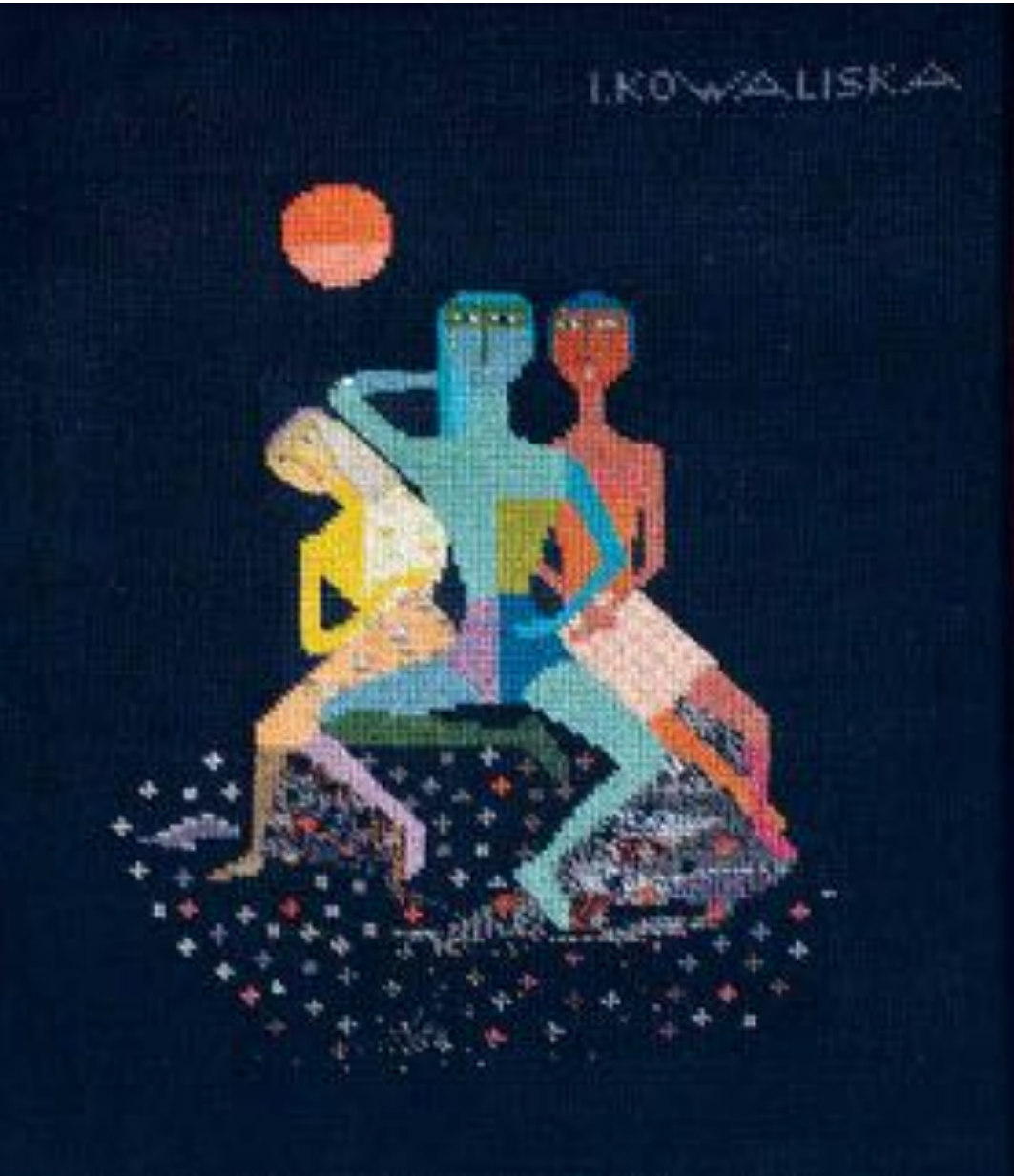
Franca Helg
T98
1956
Poggi



Dopo aver vinto una Medaglia d'Oro e una di Bronzo alla VIII Triennale di Milano del 1948 per una scrivania e una libreria, sono poche le opere firmate Helg dopo il sodalizio con Franco Albini, che risale al 1952. Tra queste c'è *TL8*, tavolo per la zona conversazione, unico pezzo che Poggi produce dal 1958 a nome Franca Helg; è costituito da un piano ovale che funge da vassoio e che poggia su una struttura a cavalletto pieghevole: quando inutilizzato può essere riposto occupando poco spazio. Controllato nel disegno e magistrale nell'esecuzione, questo singolare tavolo sintetizza il metodo e la poetica del fare progettuale della Signora Helg (così chiamata nello Studio Albini-Helg), un metodo che fonda le radici nell'approfondita conoscenza del materiale e nel disegno dei dettagli costruttivi il cui prodotto finale è sintesi tra inventiva formale e raffinata ricerca tecnologica, fondamenta su cui poggiano i valori del Movimento Moderno che la Helg non ha mai tradito. **dm**

After winning a Gold and Bronze Medal at the VIII Triennale di Milano in 1948 for a desk and a bookcase, there are few works signed by Helg after her partnership with Franco Albini, which dates back to 1952. Among these is *TL8*, a table for conversation areas, the only piece produced by Poggi since 1958 under the name Franca Helg; it consists of an oval surface that acts as a tray and which rests on a folding structure, and when not in use it can be stored away, not taking up much space. Measured in design and masterful in execution, this table sums up Signora Helg's (as she was known in the Studio Albini-Helg) design method and poetics, a method that has its roots in a deep knowledge of the material and in the design of construction details whose end product is a synthesis of formal inventiveness and sophisticated technological research, foundations of the Modern movement that Helg never betrayed. **dm**

Irene Kowalska
Stromboli
1956



Olga Finzi Baldi
Manhattan
1957
Finzi Arte Milano



Carla Badiali
*Tessuto della
Collezione Sabrina per
Hubert de Givenchy*
1957
Cotonificio Legler s.a.,
Ponte San Pietro

Lica Covo Steiner
La pagina della donna
1957



Andrea Robbio,
pseudonimo di
/ pseudonym of
Marieda Boschi
di Stefano
La coppia
1958



Coppia – Couple

Clara Mantica

Una storia novecentesca

I due si erano sposati nel 1903. Appena qualche anno dopo, e con tre figli, lui le scrive per regolare la loro vita di coppia. Ho stralciato e accorpato solo alcune delle regole: *Assicurati che i miei vestiti e il mio bucato siano sempre tenuti in buon ordine e che riceverò i miei tre pasti regolarmente e nella mia stanza. - che la mia stanza e il mio studio siano sempre puliti, e specialmente che il mio tavolo sia riservato al mio esclusivo utilizzo; - rinuncerai dal sederti accanto a me in casa e dall'uscire o viaggiare con me; - smetterai di parlare, se io ne farò richiesta; - lascerai immediatamente la mia stanza da letto o il mio studio, senza protestare, quando io ne farò richiesta.*

La moglie era Mileva Marić, matematica e fisica, Nobel mancato secondo gli studiosi che hanno ricostruito il suo contributo agli studi del marito il quale era un genio riconosciuto che sapeva anche formulare pensieri sublimi quale, per esempio :“Non possiamo risolvere i problemi con lo stesso tipo di pensiero che abbiamo usato quando li abbiamo creati”.

Mi piacerebbe raccontare che tutto si risolse grazie a questa intuizione fondamentale ma non fu così; la storia dice che la coppia si separò nel disinteresse totale di lui per lei e i figli. Rimozione totale – e universale! – del contributo scientifico di Mileva.

Mi piacerebbe anche potere dire che le cose sono cambiate, ma non è così, nemmeno nelle democrazie più radicate. Valerie Hudson, direttrice del “Program of women peace and security” della Texas University comunica i risultati dell’indagine *Sex and world peace*: “Si riscontra che il fattore più indicato per prevedere il carattere pacifico o meno di uno Stato non è il livello di ricchezza, o di democrazia, o l’identità etnico-religiosa; il miglior indicatore è il modo in cui sono trattate le donne. Inoltre, le democrazie con un più alto tasso di violenza sulle donne si rivelano insicure e instabili quanto le non-democrazie”. Il finale? Rispetto e reciprocità fra donna e uomo, valorizzazione del maschile e del femminile nella società, uguali diritti, sono vettori di pace.

PS Il marito era Albert Einstein (le regole sono pubblicate integralmente in *Einstein: la sua vita, il suo universo* di Walter Isaacson, Mondadori editore, 2007).

A twentieth-century story

The two were married in 1903. Just a few years later, and with three children, he writes to her to regulate their married life. I have extracted and chosen just a few of the rules:

Make sure my clothes and my laundry is always kept in good order and that I regularly receive my three meals in my room;
- *that my room and my office are always clean, and especially that my table is reserved for my exclusive use;*
- *you will not sit next to me in the house nor will you go out or travel with me;*
- *you will stop talking, if I ask;*
- *you will immediately leave my room or my study, without protest, when I ask.*

The wife was Mileva Marić, mathematician and physicist, a Nobel manqué according to the scholars who reconstructed her contribution to her husband's works, who was a recognized genius who was also capable of formulating sublime thoughts such as: “we can't solve problems with the same kind of thinking we used when we created them”.

I would like to be able to say that everything sorted itself out thanks to this key insight but that was not the case: history states that the couple separated out of his total disinterest for her and their children. The total – and universal! – removal of Mileva's scientific contribution.

I'd also like to be able to say that things have changed, but it is not so, not even in the most progressive democracies. Valerie Hudson, director of the “Program of women peace and security” at Texas University announced the results of the *Sex and World Peace* survey: “We find that the most suitable factor for predicting the peaceful nature of a country is not its wealth, nor the development of its democracy, nor its ethnic-religious identity: the best indicator is they way it treats women. Democracies with a higher rate of violence against women are found to be more insecure and unstable than non-democracies”.

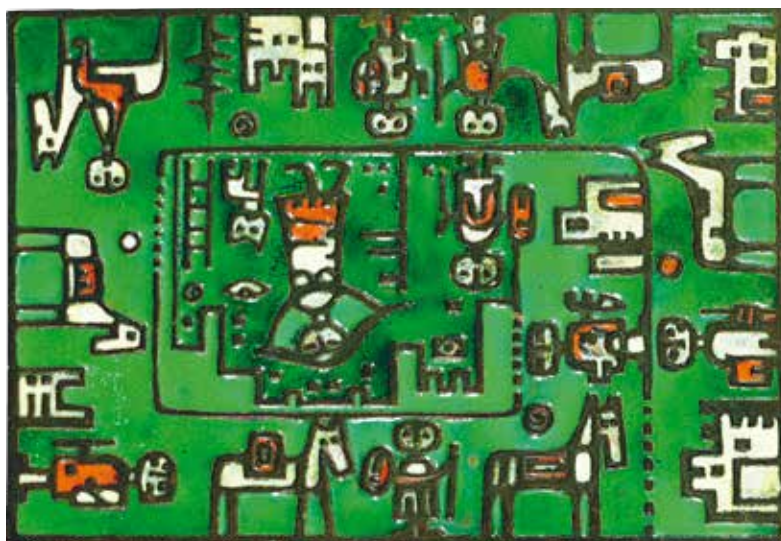
The end result? Respect and reciprocity between men and women, the promotion of the male and female in society and equal rights are vectors of peace.

PS The husband was Albert Einstein (the rules are published in their entirety in *Einstein: His Life and Universe* by Walter Isaacson, 2007).

Antonia Campi
Torena
1958
S.C.I. Laveno – Lavenia



Luisa Albertini
Il gioco dell'oca verde
1958



Jacqueline Vodoz
Fotografia di Putrella
di / by Enzo Mari
1959



Nata a Milano nel 1921, Jacqueline Vodoz studia in Italia, Svizzera e Inghilterra. Negli anni Quaranta collabora, come lettrice, a una casa editrice di Zurigo. Nei primi anni Cinquanta è responsabile dei rapporti con l'estero presso un'industria di Milano. Nel 1953, dopo uno stage di fotografia in Svizzera, inizia la sua attività di fotoreporter. Si stabilisce a Milano e nell'arco di pochi anni, dal 1953 al 1958, documenta alcuni tra i momenti più vitali del nostro passato. Il suo lavoro vive, in quei giorni, sulle pagine dei quotidiani e delle riviste più diffuse in Italia e all'estero. Nel 1957 fonda con Bruno Danese la Danese. Prosegue la sua attività di fotografa, insieme a un grande impegno per la ricerca progettuale che la Danese porta avanti. Ciò consente oggi la disponibilità di un vastissimo materiale iconografico, raccolto e archiviato, su progetti, oggetti, aspetti del design degli ultimi cinquant'anni. Nel 1991, dopo la cessione della Danese, fonda con Bruno Danese l'associazione culturale che porta i loro nomi, attiva fino al 2004. Il suo costante impegno con gli archivi della Danese e delle Collezioni d'arte è stato decisivo per la costituzione della Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

mc

Born in Milan in 1921, Jacqueline Vodoz studied in Italy, Switzerland and the UK. In the 1940s, she worked as a reader at a publishing house in Zurich. In the early 50s, she was responsible for foreign relations at a business in Milan. In 1953, after an internship experience as a photographer in Switzerland, she started a career as a photojournalist. She settled in Milan, and over the course of a few years, from 1953 to 1958, she bore witness to some of the most vital moments of our past. Her work lives on, these days, on the pages of newspapers and magazines in Italy and abroad. In 1957, she founded Danese with Bruno Danese. She continued working as a photographer, along with the great commitment to design research that Danese carries forward. This allows the current availability of vast iconographic material that has been collected and archived on projects, objects and features of design over the past fifty years. In 1991, after the sale of Danese, she and Bruno Danese founded the cultural association that would bear their name, active until 2004. Her constant work in the Danese archives and Art collections was decisive for the establishment of the Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

mc

Maria Perego
Topo Gigio
1959



Topo Gigio nasce molto prima del grande successo ottenuto nella cornice televisiva dello Zecchino d'Oro degli anni Settanta. Maria Perego, artista dell'animazione nata a Venezia nel 1923, scopre casualmente negli anni Cinquanta una plastica speciale fabbricata in un paesino della Brianza, che le permette di creare pupazzi morbidi, lisci e luminosi, quasi reali. Nel 1959 prende forma Topo Gigio. È un topolino di campagna allegro e cordiale di nome Luigi, chiamato Gigio come usava nelle campagne venete. Per lui, Maria inizia subito la progettazione di un nuovo metodo di movimentazione. Mescolando varie tecniche, infilando mano e braccio in una guaina nera su fondo nero, può manovrarlo in modo aggraziato, veloce e comico. Grazie a Peppino Mazzullo, Topo Gigio prende voce. Antropomorfo come tanti personaggi disneyani, grandi orecchie e denti sporgenti, tenero e goloso, il pupazzo inventato da Maria Perego diventa ben presto un successo mondiale e multimediale: in Italia è protagonista di fumetti e film, genera libri e canzoni, è testimonial pubblicitario in Carosello e protagonista di numerose trasmissioni televisive; nel mondo diventa un personaggio noto e amato soprattutto in America Latina e in Giappone (dove genera addirittura alcuni film d'animazione), ma anche negli USA è spesso ospite di programmi importanti come il *The Ed Sullivan Show* della CBS. Con la sua dolce ingenuità il topolino inventato da Maria Perego trasmette buoni sentimenti ai più piccoli, affascinando fin da subito anche gli adulti. Tra le poche donne influenti in un mondo dominato dagli uomini come quello dell'animazione, Maria Perego anticipa con la sua creatura un modello di personaggio che molti anni dopo si sarebbe imposto a livello mondiale grazie ai pupazzi animati di John Lasseter e della Pixar.

mg

Topo Gigio was created long before the great television success that came from the Zecchino d'Oro festival in the 1970s. In the 1950s, Maria Perego, an animator born in Venice in 1923, accidentally discovered a special type of plastic that was made in a small town in Brianza, which allowed her to make smooth, soft and shiny puppets which looked like they were almost real. Topo Gigio took shape in 1959. He is a cheerful, friendly field mouse named Luigi, known as Gigio as was common in the countryside of the Veneto. For him, Maria immediately started a new method of handling. Mixing together different techniques, putting her hand and arm in a black jacket on a black background, she could move him in a graceful, fast and funny way. Topo Gigio gained his voice thanks to Peppino Mazzullo. Anthropomorphic like many Disneyesque characters, with big ears and protruding teeth, sweet and greedy, the puppet invented by Maria Perego soon became a worldwide multimedia success: in Italy, he starred in comics and films, books and songs, was used in adverts for Carosello and starred in numerous television shows. He became known and loved around the world, especially in Latin American and Japan (where he starred in more animated films), and in the United States where he was a frequent guest on a number of important television shows, such as *The Ed Sullivan Show* on CBS. With his sweet naiveté, the mouse invented by Maria Perego transmitted good feelings to children, even captivating adults. One of a few influential women in the male-dominated world of animation, Maria Perego's creation was a character model that would, many years later, be imposed on a worldwide scale thanks to the animated puppets of John Lasseter and Pixar.

mg

Raffaella Crespi
Disco volante
1959
Vittorio Bonacina



Edina Altara
Il letto
1960



Roberta Valenti
Ciotola blu
con decori circolari
1960

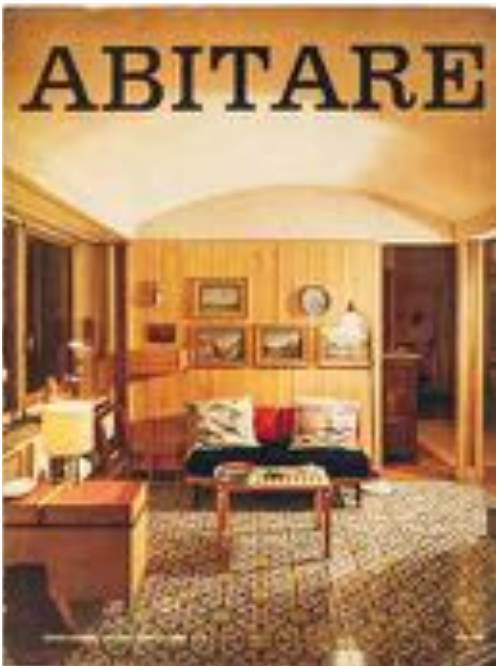


Annig Sarian
Dondolo per bambini
1961
Giunchi e Vimini
di Frigerio



Piera Peroni
Abitare n. 6
1962

Dal numero 6 la rivista "Casa Novità" fondata da Piera Peroni, storico direttore, assume il titolo "Abitare" con il quale ancora oggi è diffusa e conosciuta internazionalmente. / The magazine "Casa Novità", founded by the memorable director Piera Peroni, starting from issue n. 6 takes the name "Abitare" that is still in use today.



Rosanna Bianchi Piccoli
Vaso doppio con manici di bambù, famiglia Terre
1962-63
Bottega artigiana Fabiani,
Fratte Rosa



Emma Gismondi
Chi
1962
Artemide



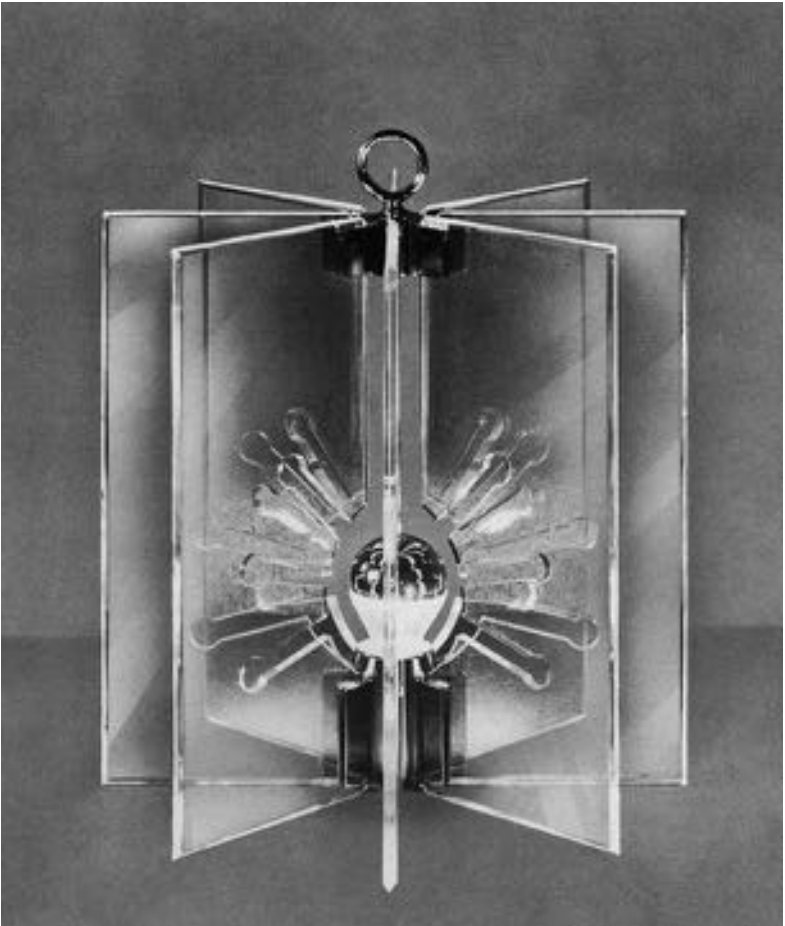
Andrée Brossin de Méré
Tessuto
1963
Adriano Stucchi, Como

Andrée Brossin de Méré
Tessuto scene di danza
1963
Adriano Stucchi, Como

Lica Covo Steiner
Giuliana Ferri
Il 28 Aprile Donna guarda
Il film della tua vita
1963

Franca Helg
Franco Albini
Mod. 524
1963
Arteluce

Fanny Giuntoli
Annetta e Felicina
1964
Furga



Liliana Giuntoli, detta Fanni o Fanny (Lizzano Pistoiese, 1922-Torino, 1970), pittrice e illustratrice toscana, si forma a Torino presso gli studi di Felice Casorati, Francesco Menzio e Mario Micheletti (con il quale condivide il realismo fisiognomico e l'introspezione psicologica, in special modo nei ritratti di bambini). Nel dopoguerra, svolge per un breve periodo (1946-50) l'attività di figurinista, di modellista e di ceramista alla manifattura Lenci, come risulta dai libri matricola. Inizia quindi un'intensa attività (1950-70) come illustratrice di libri per bambini e di cartoline augurali per numerose case editrici, sia a Torino (Chiantore, SAIE, Paravia, S.E.I.) che a Milano (Ancora, Piccoli). Negli anni Sessanta inizia anche la sua collaborazione con la Furga, ideando decine di modelli di bambole giocattolo. Solamente nel 1966, forse anche per rivalsa morale, ovvero per sfuggire ai clichés impostigli negli anni dai committenti, decide di allestire la sua prima personale (Galleria Torre, Torino) nella quale può esprimere – specie nei ritratti, nei paesaggi e negli interni animati – il delicato senso del colore e la sobrietà eloquente del segno che caratterizzano la sua pittura. Muore per un male incurabile l'otto marzo.

Liliana Giuntoli, known as Fanni or Fanny (Lizzano Pistoiese, 1922-Turin, 1970), a Tuscan painter and illustrator, she trained in Turin under Felice Casorati, Francesco Menzio and Mario Micheletti (with whom she shared physiognomic realism and psychological insight, especially in children's' portraits). In the post-war period, she briefly (1946-50) worked as a dress designer, model maker and ceramist at the Lenci factory, as shown in company records. She then started working (1950-70) as a children's book and postcard illustrator for numerous book publishers both in Turin (Chiantore, SAIE, Paravia, S.E.I.) and Milan (Ancora, Piccoli). In the 1960s, she started working with Furga, creating dozens of models of toy dolls. It was only in 1966, perhaps for moral compensation, or to escape the stereotypes that had been imposed on her over the years from clients, she decided to set up her own personal show (Galleria Torre, Turin) in which she expressed – through lively portraits, landscapes and interior set-ups – the delicate sense of colour and the eloquent simplicity that characterized her paintings. She died of an incurable disease on 8 March.

**Gertrud “Trudi”
Müller Patriarca**
Giovanni
1964
Trudi



Negli anni Trenta, in Germania, l'orsetto di peluche è il tradizionale compagno di giochi di ogni bambino tedesco. Per Gertrud Müller Patriarca, detta Trudi, l'orsetto non è solo un amico. Fin dall'infanzia Trudi inizia a cucire con le proprie mani piccoli animaletti di peluche. Questo diventa passione e stimolo di progettazione per renderli sempre più teneri, di nome e di fatto. I pupazzi allora erano fatti di stoffa e peli ruvidi, con braccia e gambe snodate e due bottoni per i loro occhi. Il sogno di Trudi è quello di migliorare la morbidezza dell'imbottitura e la qualità dei materiali per dare loro forma e cuore. Corre l'anno 1944, Trudi Müller, ventidue anni di curiosità e intraprendenza, arriva in Italia e nel 1954 fonda con suo marito a Tarcento, in Friuli Venezia Giulia, la sua fabbrica di peluche. Tutto nasce da un'idea, da un disegno, da un occhio attento che cattura un particolare. Le sarte ne cuciono la fantasia. Nasce così il primo orsetto Trudi capace di trasmettere emozioni. È la storia di una donna tenace che mette in gioco le proprie capacità come creatrice e come imprenditrice, con l'umiltà di farlo per pochi e con la gioia di riscontrare successo in molti. È la storia del suo talento e di un orsetto di peluche che grazie a lei ha conosciuto frontiere internazionali inaspettate e specialmente il sorriso di tanti bambini. “C'è un po' di Trudi in ognuno di noi”, risuona lo slogan pubblicitario. Come dargli torto.
mg

In the 1930s in Germany, the teddy bear was the traditional playmate of every German child. For Gertrud Müller Patriarca, known as Trudi, the bear wasn't only a friend. Trudi started sewing her own small animals since she was a child. This then became a passion and stimulus for making them softer, by name and by nature. At the time, dolls were made of cloth and rough hairs, with articulated arms and legs and two buttons for eyes. Trudi's dream was to improve the softness of the stuffing and the quality of the materials to give them shape and heart. The year is 1944, Trudi Müller, twenty-two and full of curiosity and resourcefulness, arrives in Italy and in 1954, she founds her toy factory in Tarcento, Friuli Venezia Giulia with her husband. It all started with an idea, with a design, with a keen eye that captures a particular detail. Seamstresses stitch imagination. That is how the first Trudi bear came into being, capable of conveying emotions. It is the story of a tenacious woman who brings her skills as a creator and an entrepreneur into play, with the humility of doing so for a few and with the joy of finding success in many. It is the story of her talent and of a teddy bear who, thanks to her, came to cross international borders and made so many children smile. “There's a little bit of Trudi in each of us”, so said the advertising slogan. How could you argue with that?
mg



Deanna Ferretti Veroni
Confezioni Deanna
1964

Non tutte le storie legate alla moda devono necessariamente avere come sfondo Milano/Parigi/Londra/New York. Questo è il caso di Deanna Ferretti Veroni. Fine anni Cinquanta, Reggio Emilia. Deanna ha una fortissima passione per la maglieria. Con tenacia e determinazione nel 1964 comincia l'attività di creatrice di maglie nel suo laboratorio Confezioni Deanna. Presto il laboratorio cresce e nel 1971 viene trasferito a San Martino in Rio, sempre nel reggiano, diventando Miss Deanna Spa. La prima macchina da lavoro un modello Daplux. Da qui, grazie a una serie di fortunati incontri, talvolta anche casuali, e di occasioni colte al volo, la Ferretti inizia una avventura imprenditoriale unica e straordinaria. Deanna ha le mani per intrecciare e l'occhio per intercettare. Intercettare – e anticipare – tendenze e stili. Intuisce le potenzialità dei materiali, anche di quelli più inusuali, e sperimenta nuove lavorazioni. Con sempre viva curiosità, attinge a plurime e disparate fonti di ispirazione: si tratti della cover di un libro scovato in un mercatino vintage di Londra o di una cartolina devozionale baroccamente decorata. Tutto è “tricotabile”. E la “remota” San Martino in Rio diventa “il” riferimento per la maglieria, in grado di attirare creativi da tutto il mondo, da Kenzo a Margiela, da Krizia a Valentino, con i quali Deanna stabilisce relazioni professionali ma anche umane. Con una certa modestia la Ferretti si è sempre definita “la tecnica al servizio dello stile” per la capacità di saper interpretare e trasformare in realtà le visioni degli stilisti. Tale definizione non basta a inquadrare il suo fondamentale apporto alla progettazione. Dopo lunghi anni di successi a livello internazionale, nel 2001 l'azienda è ceduta al gruppo Giorgio Armani Spa e continua la sua attività con il nome Deanna. Ma la Ferretti ha un'intuizione. Decide di mantenere la proprietà dell'archivio. Con una lungimiranza non sempre rintracciabile in analoghe storie aziendali, Deanna ha ordinatamente conservato tutto fin dagli inizi della sua carriera: collezioni e prototipi di maglieria dagli anni Sessanta, riviste, volumi di arte, moda, tessile, fotografia e artigianato. E ancora faldoni e faldoni di campioni di motivi decorativi, pattern ed esempi di lavorazioni. Che farne? La nuova sfida è raccolta dalla figlia di Deanna, Sonia Veroni, che, con la stessa passione ed entusiasmo della madre, nel 2004 fonda Modateca Deanna, Centro Internazionale di Documentazione Moda, aperto a studiosi, ricercatori e addetti ai lavori. Un esempio illuminato di tesaurizzazione di un patrimonio e di promozione e valorizzazione di un importante capitolo della storia della moda e del costume.
dg

Not all fashion-related stories need to come from Milan/Paris/London/New York. This is the case with Deanna Ferretti Veroni. Late 1950s, Reggio Emilia. Deanna has a keen passion for knitting. In 1964, with perseverance and determination, she starts her work with creative knitwear at her workshop Confezioni Deanna. It soon grows and in 1971 she moves to San Martino in Rio, in the same region, becoming Miss Deanna Spa. The first working machine is a Daplux model. From here, thanks to a series of fortunate encounters, sometimes random, and opportunities seized on the fly, Ferretti started a new, unique and extraordinary business adventure. Deanna used her hands to knit and her eyes to intuit. To capture and anticipate styles and trends. She saw the potential in materials, even in unusual ones, and experimented with new processes. With a constant curiosity, she draws on multiple and various sources of inspiration: whether the cover of a book found in a second hand London market or a baroque style devotional postcard. Everything is “knittable”. And the “remote” San Martino in Rio became “the” reference point for knitwear, attracting creatives from all over the world, from Kenzo and Margiela, to Krizia and Valentino, with whom Deanna established professional, but human, relationships. With a certain sense of modesty, Ferretti has always defined herself as “technique at the service of style” due to her ability to interpret and transform designers' visions into reality. This definition is not enough to contextualize her fundamental contribution to design. After many years of success on an international level, in 2001 the company was sold to the Giorgio Armani Spa group and continues its work under the name Deanna. But Ferretti had a hunch. She decided to retain ownership of her archive. With a sense of foresight that is not always present in similar business stories, Deanna has neatly kept everything from the beginning of her career: collections and prototypes from the 1960s, magazines, books on art fashion, textiles, photography and craftwork. And then folders and folders of decorative samples, patterns and examples of work. What to do with them? The new challenge has been taken up by Deanna's daughter, Sonia Veroni, with her mother's same passion and enthusiasm, founded Modateca Deanna, Centro Internazionale di Documentazione Moda in 2004, open to scholars, researchers and professionals. An enlightened example of protecting a heritage and of promoting and enhancing an important chapter in the history of fashion and clothing.
dg

Gae Aulenti
Pipistrello
1965
Martinelli Luce



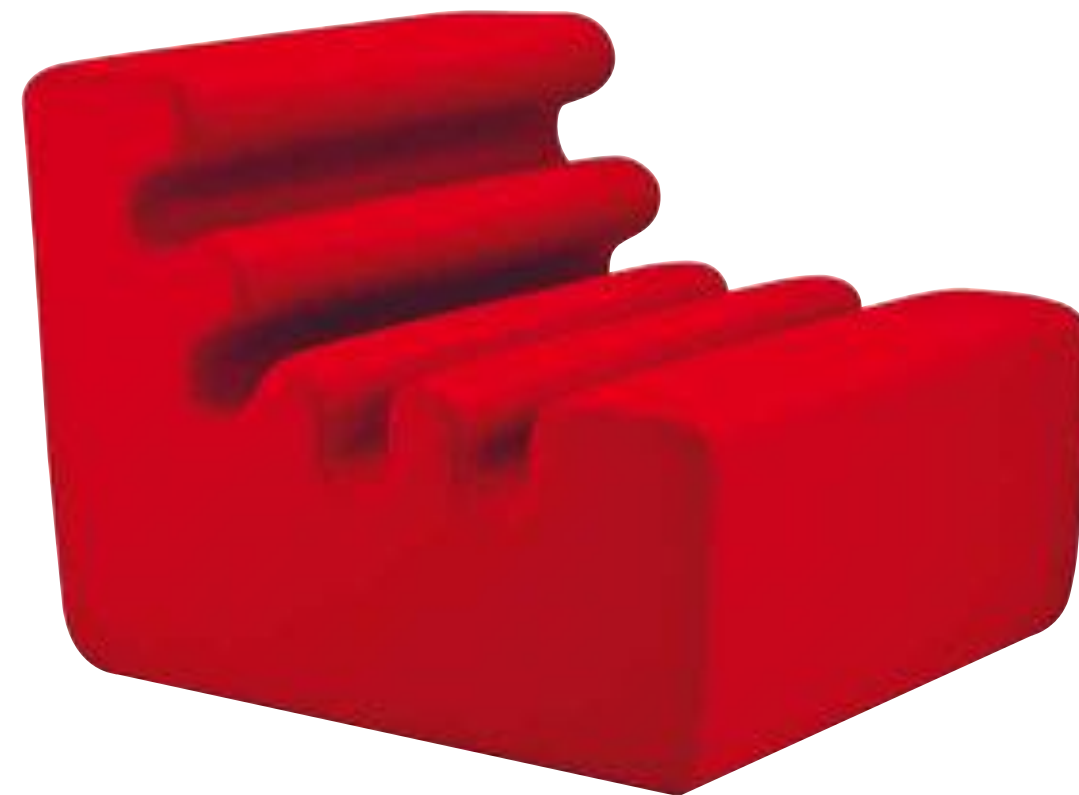
Gae Aulenti, unica donna a cui è affidato il progetto di un negozio Olivetti, è chiamata nel 1967 a disegnare lo showroom di Parigi per sostituire l'allestimento disegnato da Franco Albini: un incarico ambito che le regala visibilità internazionale. La *Pipistrello* nasce come complemento d'arredo *site specific* per questo allestimento, fortemente scenografica, costituita da una base, uno stelo telescopico e un diffusore in metacrilato dalle linee classiche ed eleganti, per forma e possibilità di movimento ricorda le ali dell'animale. La fortuna della lampada deriva dalla versatilità di utilizzo, dalla possibilità di adattamento alle diverse necessità e non da ultimo dal valore estetico. Gae Aulenti ha disegnato un oggetto in grado di evolversi nel tempo, di mantenere una vita propria incrementando le vendite anno dopo anno. Cavallo di battaglia dell'azienda Martinelli Luce, in cinquant'anni di produzione ha raggiunto un primato assoluto con migliaia e migliaia di pezzi venduti.

cfp

Gae Aulenti is the only woman who was entrusted with the design of an Olivetti showroom. In 1967, she was asked to design the Paris showroom to replace the fitting previously done by Franco Albini: a task that gave her international visibility. The *Pipistrello* came about as a site-specific piece, strongly evocative, consisting of a base, a telescopic stand and a diffuser in methacrylate with classic and elegant lines. Its shape and capability of movement is reminiscent of the wings of a bat. The lamp's success comes from the versatility of its use, the way it can adapt to different needs and, not least, from its aesthetic value. Gae Aulenti designed an object that could evolve over time, maintaining a life of its own with sales increasing year after year. It has long been Martinelli Luce's strong suit, in fifty years of production, it has achieved supremacy with thousands and thousands of pieces having been sold.

cfp

Liisi Beckmann
Karelia
1966
Zanotta



Carla Crosta
Foulard
1966
Fiorio

Carla Crosta
Foulard
1966
Fiorio

Carla Crosta
Foulard
1966
Gucci



Foulard – Scarf

Gloria Bianchino

Certo, se lo avessero chiamato col nome originario, “mouchoir de cou”, fazzoletto da collo, quello con cui i soldati napoleonici si asciugavano il sudore e magari qualcosa d’altro, il mito del foulard non sarebbe forse mai nato in occidente. Eppure quando Emile Maurice Hermès incontra Marcel Gaudit, un tessitore di Lione, e insieme studiano un metodo di stampa su seta, siamo nel 1937, non potevano prevedere il successo globale di questo accessorio in apparenza tanto leggero, lieve, portatile. Così, da allora, si inventano le forme, i colori, le immagini del foulard come lo conosciamo oggi, 90x90 centimetri, da appallottolare, piegare rigorosamente, indossare in modi diversi, accoppiare, allora e dopo, alle borse e agli altri accessori del marchio che aveva iniziato a Parigi, nel 1837, proprio con accessori diversi, il cuoio, la pelle, le selle da cavallo. Il vero successo del foulard è in realtà molto più recente, degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, e la fortuna dell’accessorio la fanno alcune attrici che lo portano in modi diversi e creano quindi una moda. Come Brigitte Bardot che il foulard molte volte lo porta come un nastro per tenere indietro, ma insieme mostrare, i capelli; come Audrey Hepburn che porta il foulard persino al suo matrimonio, quello vero, oltre che in molti film, come Catherine Deneuve, come Grace Kelly come Jackie Kennedy e tante altre. Così, da quegli anni, il foulard è diventato uno accessorio indispensabile, portato al collo, sulla tracolla della borsa, in testa, in vita come una cintura, a volte come un top, altre come una fuscietta, sempre come nota di colore, per cui avere molti foulard risolve a volte il problema dell’abito troppo istituzionale. Come Irene Pivetti che, da presidente della Camera, ne cambiava uno a seduta, nota vivace sul tailleur d’ordinanza. Ma sarebbe sbagliato chiudere la storia del foulard a una sola casa di moda, perché, con stili e disegni diversi, quei quadrati di seta li hanno fatti un poco tutti a Parigi, e poi a Milano e anche a Roma, nell’ambito dell’Alta Moda e ancora del prêt-à-porter. E sarebbe sbagliato chiudere la storia del foulard fermandosi come origine al “fazzoletto” dei soldati napoleonici perché il foulard è l’ultimo sviluppo del velo e della sua lunga storia che va dal mondo romano al mondo occidentale e passa per i veli, i fazzoletti sul capo delle donne del sud dell’Europa, diciamo dalla Spagna alla Provenza, dalla Sicilia alla Grecia. Tutti veli, a coprire il capo, volta a volta colorati oppure scuri, per segnare una festa, un ballo, un giorno di primavera o per raccontare il lutto delle vecchie di ogni sud dimenticato. E poi ci sono i veli, quelli del mondo islamico, che le donne, col burqa, le coprono tutte, e ci sono i veli delle suore, che coprono i capelli e che sono stati inventati, quelli che oggi ancora vediamo, al tempo dell’Inquisizione. Così, quando una donna occidentale entrava nelle moschee, si mettevano a confronto i veli finti, i foulard insomma che coprivano i capelli e neppure tutti, coi veli rigorosi, aderenti, lunghi, delle credenti. Storie diverse, certo, ma raccontare del foulard senza far cenno alla sua vera storia, che è quella della donna in occidente dall’antico al medioevo all’oggi, mi sembra impossibile.

Of course, if they had been called by their original name, “mouchoir de cou”, neckerchief, like the ones that Napoleonic soldiers used to mop up their sweat and maybe other things, the myth of the scarf might never have take off in the West. Yet when Emile Maurice Hermès met Marcel Gaudit, a weaver from Lyon, and together, in 1937, they studied a technique of printing on silk, they could not foresee the global success of this seemingly light, delicate and portable accessory. So since then, the shapes, colours and images of the scarves that we know today have been contrived. 90 x 90 cm, to be rolled up, worn in different ways, paired, at the time and later on, with handbags and other accessories made by the brand, which had started in Paris in 1837 with a variety of accessories, leather, horse saddles. The real success of the scarf is actually much more recent, in the 1950s and 60s, and its fame came about due to some actresses who wore it in different ways, creating a fashion. Like Brigitte Bardot who often wore a scarf to hold back, and show off, her hair. Audrey Hepburn, who even wore a scarf at her wedding, her real wedding, as well as in many films, like Catherine Deneuve, like Grace Kelly, like Jackie Kennedy and many other women. So, by that time, scarves had become an essential accessory, worn around the neck, around the bag strap, on the head, around the waist like a belt, sometimes like a top, other times like a sash, always adding a dash of colour, with scarves often solving the problem of a dress that can seem too conventional. Like Irene Pivetti who, as President of the Chamber of Deputies, changed her scarf for each session, a bright addition to the regulation pant suit. But it would be wrong to finish talking about the history of the scarf with just one fashion house because, with different styles and designs, these silk squares have been made partly in Paris, Milan and also Rome, both as part of haute couture and prêt-à-porter. And it would be wrong to finish talking about the history of scarves with just a mention of the neckerchief used by Napoleonic soldiers, because in reality, it is the latest incarnation of the veil and its long history ranges from the Roman world to the Western world, passing through veils, handkerchiefs worn on the heads of women in southern Europe, from Spain and Provence to Sicily and Greece. All veils, to cover the head, sometimes coloured and other times dark, to mark a party, a dance, a spring day or to symbolise the mourning of old ladies of a forgotten South. And then there are veils from the Islamic world, with the burqa which covers women entirely, and there are those worn today by nuns, covering their hair, which were invented at the time of the Inquisition. When a Western woman enters a mosque, she puts the fake veils, or the scarf that covers most of her hair, in comparison with those long, strict veils worn by believers. Different histories, of course, but to talk about scarves without mentioning their real history, which is that of women in the West from ancient and medieval times to modern time, seems impossible to me.

Emma Gismondi
Schweinberger
Dedalotto
1966
Artemide

Emma Gismondi
Schweinberger
Terra
1966
Artemide



Gae Aulenti
Rimorchiatore
1967
Candle



Anna Castelli Ferrieri
Elementi componibili
1967
Kartell



Anna Castelli Ferrieri è una delle poche donne che sia riuscita a mantenere un suo posto e la sua identità fra i grandi architetti razionalisti italiani. Utilizza il progetto come strumento di dialogo, come ben espresso dalle sue parole: "Il progetto manda dei messaggi dai quali pensa o spera e, di solito, riceve una risposta". Durante la sua collaborazione con l'azienda Kartell utilizza la produzione con stampaggio plastico, in grado di realizzare fino a 5.000 pezzi in un giorno. Una responsabilità nei confronti della ditta che assolve disegnando diversi prodotti di grande successo, molti ancora oggi presenti in catalogo. Numeri riservati a pochi progettisti, quasi unici per il genere femminile. Fra i suoi pezzi più celebri la serie *Componibile*, mobili contenitori impilabili, che con grande versatilità si adattano a ogni ambiente della casa e si confrontano con la necessità di riorganizzare spazi di abitazioni in cui si convive con sempre più oggetti.

cfp

Anna Castelli Ferrieri is one of the few women who has managed to maintain her identity and position among the great Italian rationalist architects. She uses design as a tool for dialogue, as she said: "design sends messages about what we think or hope for, and it usually gets an answer". She used plastic moulds in production during her partnership with Kartell, being able to create up to 5000 pieces in a single day. She was responsible for a number of the company's most successful designs, many of which are still in the catalogue. Numbers reserved for very few designers, almost unique among women. Among her most famous pieces is the *Componibile* series, stackable furniture units, which adapt to each room in the house with tremendous versatility, confronting the need to reorganize living spaces in the home, which we share with an ever increasing number of objects.

cfp

Liisi Beckmann
Serie Liisi
1967
Gabbianelli



Olga Finzi Baldi
Elite
1967
Studio Olga Finzi



Ornella Noorda
Modulo quadrato
1967 circa
Fratelli Guzzini Srl

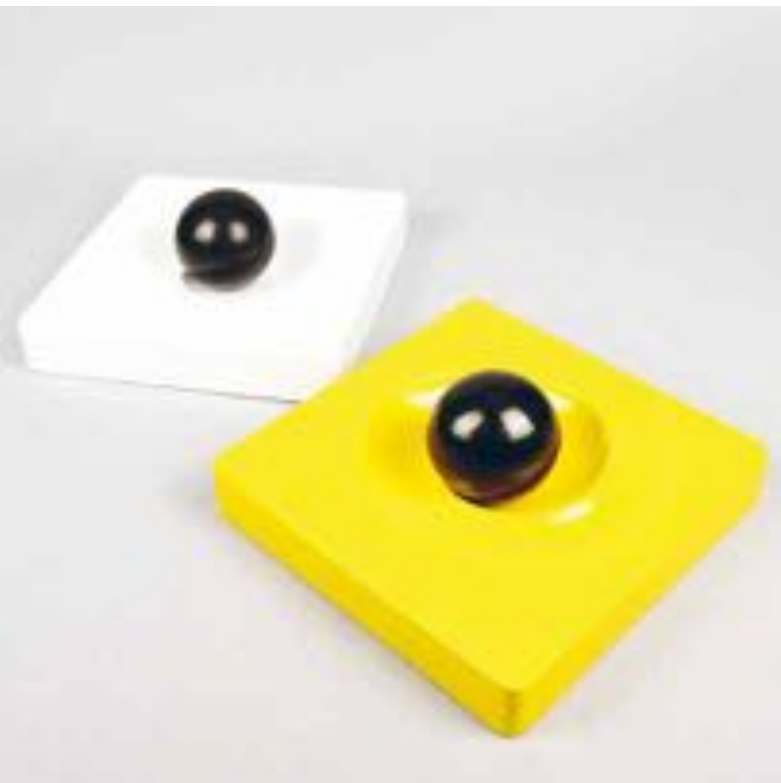


Franca Helg
Primavera
1967
Vittorio Bonacina Design

Eleonore Peduzzi Riva
Vacuna
1968
Artemide



Eleonore Peduzzi Riva
Spiros
1969
Artemide



Marion Baruch
AG Fronzoni
Abito-contentitore
 1970
 Autoproduzione
 / Self-production
 Baruch, Gallarate, Varese

Un vestito che è un urlo silenzioso contro la ricchezza sfrontata delle vie del lusso milanese. Marion Baruch, nata in Romania nel 1929, lo disegna, lo fa confezionare dalla sartina sotto casa e senza dire niente lo indossa per una solitaria passeggiata in via Montenapoleone. La settimana successiva è in copertina sulla rivista "Panorama". AG Fronzoni, genio della comunicazione minimale, riconosce in due rettangoli di stoffa poggiati sul capo con una zip di fronte agli occhi, la forza di un guscio che nega la presenza del corpo e permette di aprire o chiudere il proprio sguardo sul mondo; l'*Abito-contentitore* è quasi un burqa, pensato in anni in cui non se ne sentiva ancora parlare. Contatta l'artista e inizia una collaborazione con l'intento di adattare il progetto alla produzione industriale e presentarlo al pubblico. Fronzoni organizza una mostra alla galleria Domus dove viene esposta l'opera co-firmata. Per Marion Baruch è questa l'occasione per incontrare Dino Gavina: una conoscenza che porterà qualche anno dopo al progetto di *Ron Ron* per la collezione *Ultramobile* di Simon.

cfp

A dress that is a silent scream against the blatant wealth of lavish Milanese streets. Marion Baruch, born in Romania in 1929, designs it, asks the dressmaker who works underneath her house to make it and, without saying anything, wears it for a solitary walk along via Montenapoleone. The following week she is on the cover of "Panorama" magazine. AG Fronzoni, genius of minimal communication, saw in those two rectangles of fabric resting on the head with a zip in front of the eyes, the strength of a shell that denies the presence of the body and allows you to open or close your eyes to the world: the *Abito-contentitore* is almost a full burqa, designed at a time when they were not widely spoken about. He contacted the artist and they started working together with the intent of adapting the design for industrial production and presenting it to the public. Fronzoni organized an exhibition at the Domus gallery, where the co-signed work was displayed. For Marion Baruch, this provided an opportunity to meet Dino Gavina: a meeting that would lead some years later and the design of *Ron Ron* for the *Ultramobile* collection by Simon.

cfp

Liisi Beckmann
Nido
 1970 circa
 Valenti



Giuliana Gramigna
Fluette
 1970
 Quattrifoglio



Annig Sarian
Lampada piantana 4059
1970
Kartell



Gabriella Crespi
Caleidoscopio
1970



Nanda Vigo
Mobile Cronotopo
Wonder Box
1970



Elsa Peretti
Artiglio
1970
Tiffany & Co.



Ada Malnati Minola
Bracciale
1970

Emilia Palomba
Collana
1970
Ceramiche d'Arte
Emilia Palomba



Luisa Aiani Parisi
Vaso
1970
attribuibile a
/ attributable to
Pino Signoretto,
Murano, Venezia



Carla Accardi
Marta Lonzi
A L 70
1970
Gagliani Roma



Roma, estate 1970: sui muri della città appare il *Manifesto di rivolta femminile*, uno dei documenti fondativi del femminismo italiano. Scaturito dalle riflessioni di donne coinvolte a vario titolo nell'azione creativa, tra cui spiccano le figure di Carla e Marta Lonzi (critica d'arte la prima, architetta la seconda), e di Carla Accardi, artista, il *Manifesto* segna uno snodo e una cesura: tra chi, come Carla Lonzi, rifiuterà la produzione culturale in quanto irrimediabilmente segnata dall'impronta patriarcale; e chi invece, come la sorella Marta e la Accardi, continuerà la ricerca di una strada che, nonostante tutto, consenta di pensarsi – e di agire – come soggetto creativo. È di quella stagione un'opera a quattro mani, frutto di complicità e di affinità, nonché della mescolanza tra ricerca visiva e architettonica. Un dispositivo luminoso: un cilindro di metacrilato accoglie un *Rotolo*, prima materializzazione scultorea delle superfici trasparenti su cui Accardi andava tracciando ampie pennellate. Un fascio di luce vibrante di colore, congiunzione di ricerche che si interrogano sul senso della creazione artistica ma diffidano dall'identificazione nell'oggetto: cercano una soluzione nella trasparenza, nel rovesciamento verso l'immateriale. Inafferrabile, ma presente.

rp

Rome, summer 1970: the *Manifesto di rivolta femminile* (Manifesto of Women's Revolt) appears on the city walls, one of the founding documents of Italian feminism. Formed from the reflections of women involved at various levels in creative activities, among whom the figures of Carla and Marta Lonzi (the former an art critic, the latter an architect) and Carla Accardi, an artist, stand out, the *Manifesto* marks both a junction and a break: between those, such as Carla Lonzi, who reject cultural production as being irretrievably marred by the footprint of the patriarchy, and those like her sister Marta and Accardi, who continue to search for a pathway that, in spite of everything, allows them to think of themselves – and act as – a creative entity. From that period comes a work done by two people, the fruit of complicity and affinity, as well as the mix of visual and architectural research. A light-emitting device: a methacrylate cylinder holds a scroll, a sculptural materialization of the transparent surfaces that Accardi would later draw over in broad strokes. A vibrating beam of coloured light, the conjunction of research that questions the meaning of artistic creation, but is wary of identification in the object: they look for a solution in transparency, in overthrowing and moving towards the immaterial. Elusive, but present.

rp

Pia Crippa
Mod. 993
1970
Lumi



Luciana Roselli
Piatto
1970



La mano, come segno della presenza femminile nel progetto, è una costante nelle opere di Luciana Roselli, illustratrice, costumista teatrale e designer. Infatti alcuni schizzi a matita su carta, attribuibili per affinità e per datazione al progetto per il *Piatto in ceramica* (1960 ca.), studiano il rapporto tra la mano femminile e il corpo, tra la mano, l'oggetto e l'ornamento. Dal 1954 è attiva a New York, dove emerge soprattutto come disegnatrice per riviste e quotidiani, tra cui il “New York Times”, e illustratrice di libri per l'infanzia, *The Polka Dot Child* del 1960, *Princesses' Tresses*, e *Pinkety*, *Pinkety* del 1963. Dal 1971 al 1978 lavora nella Milano del Fashion Design, soprattutto come designer e stilista per Richard Ginori, Olivetti, Marella Agnelli, Bulgari e Missoni. Come le

tante donne progettiste, già impegnate intorno alla metà del Novecento nella “progettazione artistica per l'industria”, la Roselli occupa gli unici spazi possibili allora considerati, erroneamente, marginali alla progettazione, come la grafica per l'infanzia e il design degli oggetti per la casa; lascia con le sue opere una forte eredità fatta di semplicità, onestà culturale e creatività coniugata al “genio/genere femminile”; lascia un linguaggio originale, fatto di segni desunti dal passato, sia dalla cultura Jugend che dall'Art Nouveau, ma anche dalla cultura del suo tempo, in particolare dalla grafica psichedelica della Beat Generation statunitense e dai Movimenti Radical in Europa, ma anche dal manifesto pubblicitario e dalla Pop Art.

sr

The hand, like a mark of the female presence in design, is a constant feature in the works of Luciana Roselli, illustrator, costume designer and designer. Indeed, some pencil sketches on paper, attributed by affinity and date to her design for *Piatto in ceramica* (ca. 1960), examine the relationship between the female hand and the body, between the hand, object and ornament. She was active in New York from 1954 onwards, where she emerged mainly as a designer for magazines and newspapers, such as the “New York Times”, and as a children's book illustrator, *The Polka Dot Child* from 1960, *Princesses' Tresses*, and *Pinkety*, *Pinkety* from 1963. Between 1971 and 1978, she worked in fashion design in Milan, principally as a designer and stylist for Richard Ginori, Olivetti, Marella Agnelli,

Bulgari and Missoni. Like many other female designers, already involved in “artistic design for industry” around the mid-twentieth century, Roselli worked in spaces that were still, erroneously, considered as being marginal to design, such as children's graphics and the design of objects for the home. With her work, she leaves a powerful heritage of simplicity, cultural honesty and creativity that combined with “female genius/gender”. She leaves an original language, made up of signs from the past, from Jugend and Art Nouveau, but also from the culture of her age, particularly the psychedelic graphic art of the American Beat Generation and the European Radical movement, but also from poster design and Pop Art.

sr

Luciana Roselli
Vassoio
 1970
 Mebel (made in Italy)



Farfalla – Butterfly

Supakwadee Amatayakul

Leggera e leggiadra, la farfalla è per tradizione simbolo di grazia e bellezza femminile. Nei colori vivaci e luminosi, nell’aleggiare tremulo e lieve, nelle forme palpitanti e sensuali, questa creatura alata ha ispirato l’arte e la poesia della femminilità nelle diverse culture e prestato la propria forma a oggetti di uso comune – abiti, gioielli... – ritenuti adatti al *gentil sesso*. E tuttavia, malgrado la creatività a cui ha dato origine, il significato simbolico della farfalla riflette un atteggiamento profondamente ambivalente nei confronti della donna: la sua bellezza è inestricabilmente legata alla fragilità connaturata alla sua metamorfosi. Questa natura fugace è il frutto di un tragico ciclo vitale: coraggiosamente liberatasi del bozzolo, la crisalide deve affrontare la brevità della vita e l’inevitabilità della morte. A essa però si lega storicamente un’idea di crescita e trasfigurazione, che culmina nell’ascesa al regno dello spirito, luogo dell’immortalità. Come si spiega quest’ambivalenza? Che il mito di Eros e Psiche ci aiuti a penetrarne il mistero? Psiche, il nome con cui i greci designavano oltre che l’anima proprio la farfalla, era fanciulla di tale bellezza che il dio Eros se ne innamorò perdutamente, fino a disobbedire alla propria madre. Celando all’amata la propria identità per evitare l’ira materna, le proibì di posare gli occhi su di lui; finché Psiche, vittima della propria curiosità, lasciò cadere dalla lampada una goccia d’olio sul dio dormiente, mettendolo in fuga. Da allora errò Psiche alla ricerca di Eros; e Afrodite le impose dei compiti tanto gravosi da condurla agli Inferi. Psiche li portò a termine con perseveranza e devozione, alla ricerca del proprio grande amore. Eros la rinvenne infine in uno stato di sonno eterno, le infuse nuova vita e la portò con sé sull’Olimpo, ove le fece dono dell’immortalità... Ah, farsi amare da un uomo!

Aflight and aflutter, the butterfly has enjoyed a long tradition of symbolic association with feminine grace and beauty. Its colours vivid and bright, its glide airy and light, its hourglass curves sensuous and tight, this winged creature has inspired not only art and poetry on the female and the feminine across cultures, but also more conventional articles such as clothing and jewellery deemed befitting the *delicate sex*. Yet despite the creativity it engenders, the butterfly’s symbolic significance also reflects a deeply ambivalent attitude about women, for its beauty is inextricably bound with a state of fragility inherent in its metamorphosis. On the one hand, its impermanent nature is manifested through its dramatic life cycle: the butterfly that has courageously emerged from its cocoon is faced with its brevity of life and hence the inevitability of death. On the other hand, such transformation has historically been linked to the idea of growth and regeneration culminating in an ascent to the spiritual realm – the realm of immortality. What, we may ask, lies at the heart of this ambivalence? Maybe the myth of Psyche and Eros could give us a rare glimpse into this mystery? Psyche, whose name means both “soul” and “butterfly” in Ancient Greek, was such a beautiful maiden that even the god Eros fell in love with her against his mother’s wishes. Hiding his identity to avoid his mother’s wrath, he warned her never to try to see him. Eventually she succumbed to her curiosity, accidentally dripping oil from her lamp on the sleeping god, and he flew away. She wandered about searching for Eros, finally coming to Aphrodite, who set her several impossible tasks, including going through Hades, which she fulfilled through perseverance and dedication to find her true love. Finding her in a state of deathly sleep, Eros brought her back to life and carried her up to Olympus, where she was granted immortality. Ahh... being loved by a male!

Emilia Palomba
Vaso
1970
Ceramiche d'arte Emilia
Palomba



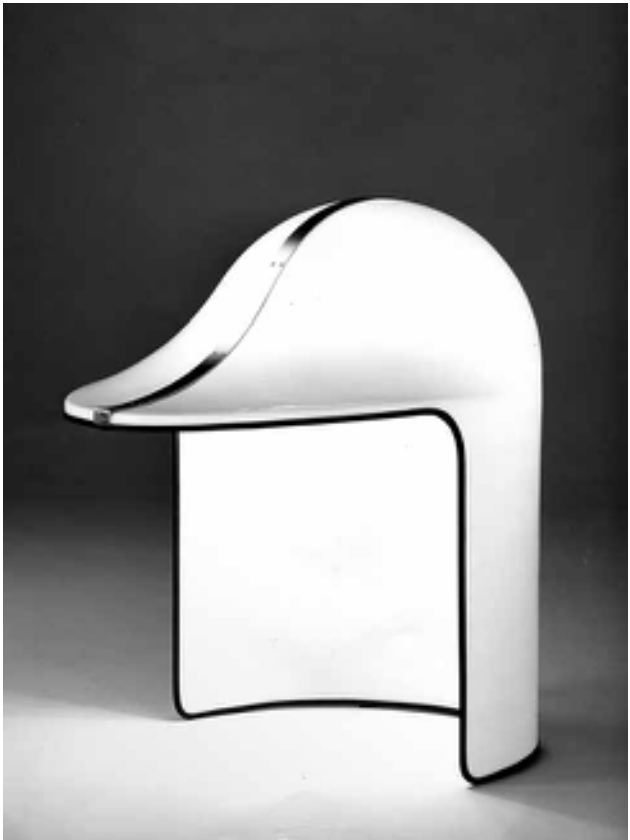
Dopo alcuni anni passati a Roma, nel 1956 Emilia Palomba torna a Cagliari e fonda il laboratorio "Ceramica d'Arte Emilia Palomba". Inizia una produzione tutta al femminile nel quartiere più povero e degradato della città, condividendo in prima persona le lotte sociali delle sue lavoranti. Insegna loro un mestiere che possa essere utile a sviluppare sensibilità e sicurezza, qualità fondamentali per potersi esprimere, un domani, in modo indipendente. Tutti i prodotti del laboratorio provengono dalla stessa argilla, materia densa e viscosa, che trasforma sia in produzioni seriali che in sculture e pezzi unici. Progetta linee di servizi da tavola, vasi, lampade, oggettistica, così come plasma gioielli e sculture irripetibili. Le sue ceramiche sono ispirate agli oggetti quotidiani della Sardegna, suggestioni che trasforma in patina d'oro bruciato e in uno speciale smalto bianco, sua futura cifra di riconoscimento. Emilia Palomba ha cercato nel lavoro e nel saper fare una dimensione sociale, la possibilità di un riscatto da offrire a chi da quella stessa società era stato ormai rifiutato.

cfp

After a few years in Rome, in 1956 Emilia Palomba returned to Cagliari and founded the "Ceramica d'Arte Emilia Palomba" workshop. She starts an entirely female production in the poorest and most run down part of the city, sharing the social struggles of her workers first hand. She teaches them a trade that will be useful in developing sensitivity and security, two fundamental elements for being able to express themselves independently in the future. All of the products in her workshop are made from the same clay, a dense and viscous material, which she transforms into both serial productions and one-off pieces. She designs lines of tableware, vases, lamps, objects, as well as jewellery and unique sculptures. Her ceramic pieces are inspired by everyday objects found in Sardinia, suggestions which she transforms into burnt gold patina and a special white enamel, a key that she would later come to be recognized for. Through work and know-how, Emilia Palomba sought out a social dimension to give an opportunity to those who had been rejected from society.

cfp

Cini Boeri
Papero
1971
Stilnovo



Marion Baruch
Ron Ron
1971
Simon Gavina

Federica Marangoni
La bricola
1971



Paola Lanzani
Dadamaino
Schermatura
1971



Nanda Vigo
Duepiù
1971



Meret Oppenheim
Traccia
1972
Simon Gavina



Antonia Astori
Modellini Oikos
1972
Driade



Oikos è la matrice di tutti i sistemi componibili. Le “opere aperte” rappresentano l'intuizione progettuale e il principale contributo di Antonia Astori per Driade. Sistemi aperti perché flessibili e modificabili da chi li abita, che confermano come l'attenzione alla funzionalità possa incontrare e soddisfare la necessità di offrire diverse possibilità di relazione con l'architettura di interni. Contenere e razionalizzare sono i concetti alla base di un progetto che nasce nel 1972 ma che accompagna e distingue l'intera storia di Driade. L'intelligenza di Antonia Astori nella progettazione di una serie modulare di pannelli componibili si manifesta nella duplicità del sistema stesso: contiene ma separa, include ma distingue, arreda e caratterizza lo spazio abitativo. Un capolavoro di intelligenza al femminile.
ac

Oikos is the matrix of all modular systems. The “open works” represent Antonia Astori's design intuition and her main contribution to Driade. They are open systems because they are flexible and can be altered by those who live with them, confirming that attention to functionality can meet and satisfy the need to offer a number of different relationships with interior design. Containing and rationalizing are the concepts behind a design that began in 1972, but which accompanies and distinguishes Driade's entire history. Antonia Astori's intelligence in designing a modular series of panels is made manifest in the duplicity of the system itself: it contains but separates, includes but distinguishes, it furnishes and characterizes the living space. A masterpiece of female intelligence.
ac

Anna Castelli Ferrieri
Tagliere 7001
1973
Kartell



Giorgina Castiglioni
Stacky
1973
Bilumen



Lucia Morozzi Bartolini
Archizoom Associati
Calza - Vestirsi è facile
- Dressing Design
1973



Lucia Morozzi Bartolini
Archizoom Associati
Abito - Vestirsi è facile
- Dressing Design
1973



Lucia Bartolini fa parte del gruppo di avanguardia radicale Archizoom Associati e, insieme a Dario Bartolini, si occupa soprattutto di progettazione dell'abito, con una definizione di rigore progettuale e di manualità d'esecuzione declinata al femminile. È in relazione al progetto utopico di città dalla struttura neutra e continua, la *No Stop City* (1970/71), che Lucia Bartolini inizia nel 1969 a studiare il progetto dell'abito, inteso come sistema di abbigliamento aperto e componibile, adatto a un non ben definito stile di vita post-industriale e primordiale dei futuri abitanti della "città continua". *Il Dressing design*, come viene chiamata in generale la ricerca sull'abito che comprende diversi interventi degli Archizoom dal 1969 alla metà degli anni Settanta, si inserisce nel mercato dell'abbigliamento in collaborazione con diverse aziende del settore tessile che intendono promuovere nuove applicazioni di materiali innovativi alla produzione del tessuto e dell'abito; prima con la realizzazione del *Costume-Body* e delle *Calze con peli di lana* per Brevetti Berné, poi con la *Tuta* per Maglificio Morgan e infine con i progetti realizzati e prodotti con Elio Fiorucci. La *Blusa* delle serie *Vestirsi è facile* è realizzata a mano dalla stessa Lucia Bartolini, da un modulo continuo di tessuto grezzo di cotone, ugualmente ritagliato a quadrati e cucito a mano con filo di seta colorato. Un esempio di "autoprogettazione" al femminile.

sr

Lucia Bartolini formed part of the radical avant-garde group Archizoom Associati and, together with Dario Bartolini, she primarily dealt with designing the dress, with a rigorous design and a markedly female manuality of execution. It was in relation to the utopian project of the city with a neutral and continuous structure, the *No Stop City* (1970/71), that Lucia Bartolini started working on dress design in 1969, understood as an open and modular clothing system, adapted to a not well defined post-industrial and primordial lifestyle of the future inhabitants of the "continuous city". *Dressing design*, as the research into the dress that included various interventions from Archizoom from 1969 to the mid 1970s was called, entered the clothing market in collaboration with different companies in the textile sector who sought to promote new applications of innovative materials in the production of textiles and clothing; initially with the creation of the *Costume-Body* and the *Calze con peli di lana* for Brevetti Berné, then with the *Tuta* for Maglificio Morgan and finally, the designs and products made for Elio Fiorucci. The *Blusa* from the *Vestirsi è facile* series was handmade by Lucia Bartolini, from a continuous feed of raw cotton fabric, cut equally into squares and hand sewn with coloured silk thread. An example of female "self-production".

sr

Luisa Aiani Parisi
Vassoio
1973
De Vecchi



Marzia Corraini
La montagna è il Latemar. Il luogo è Carezza. È il posto di Marzia e Maurizio Corraini per riposare, ricaricarsi, camminare, conquistare, pensare,

inventare, stare insieme. Per fare, rifare. Dal 1973. Il sole è disegnato da Munari, il segno geometrico è dei loro figli. / The mountain is Latemar. The place is Carezza. This is where

Marzia and Maurizio Corraini come to rest, recharge, walk, conquer, think, invent and be together. To do, to redo. The sun is drawn by Munari, the geometric sign is by their children.

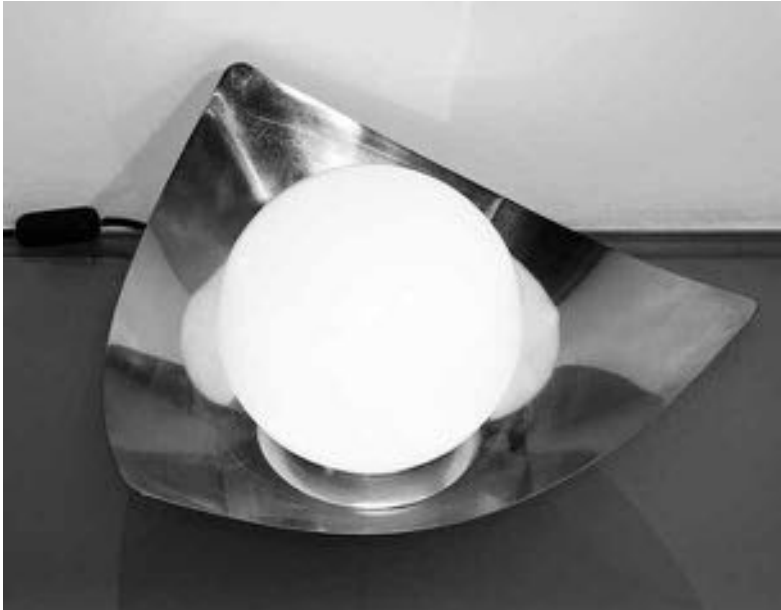
Nanda Vigo
Trigger of the Space
1973



Elena Lia Fronzoni
*Bambola gestante
che si trasforma in
puerpera con neonato*
1973



Pia Crippa
Mod. 1201
1973
Lumi



Paola Besana
Albero ai ferri
1974

Grazia Varisco
Meridiana
1974



Titti Fabiani
Slonga
1975
Ideal Form Team



Cini Boeri
Abat-jour
1975
Tronconi

Gabriella Crespi
Ellisse
1976
Gabriella Crespi



Laura Maria Mandelli
Cirillo
1976
iGuzzini illuminazione

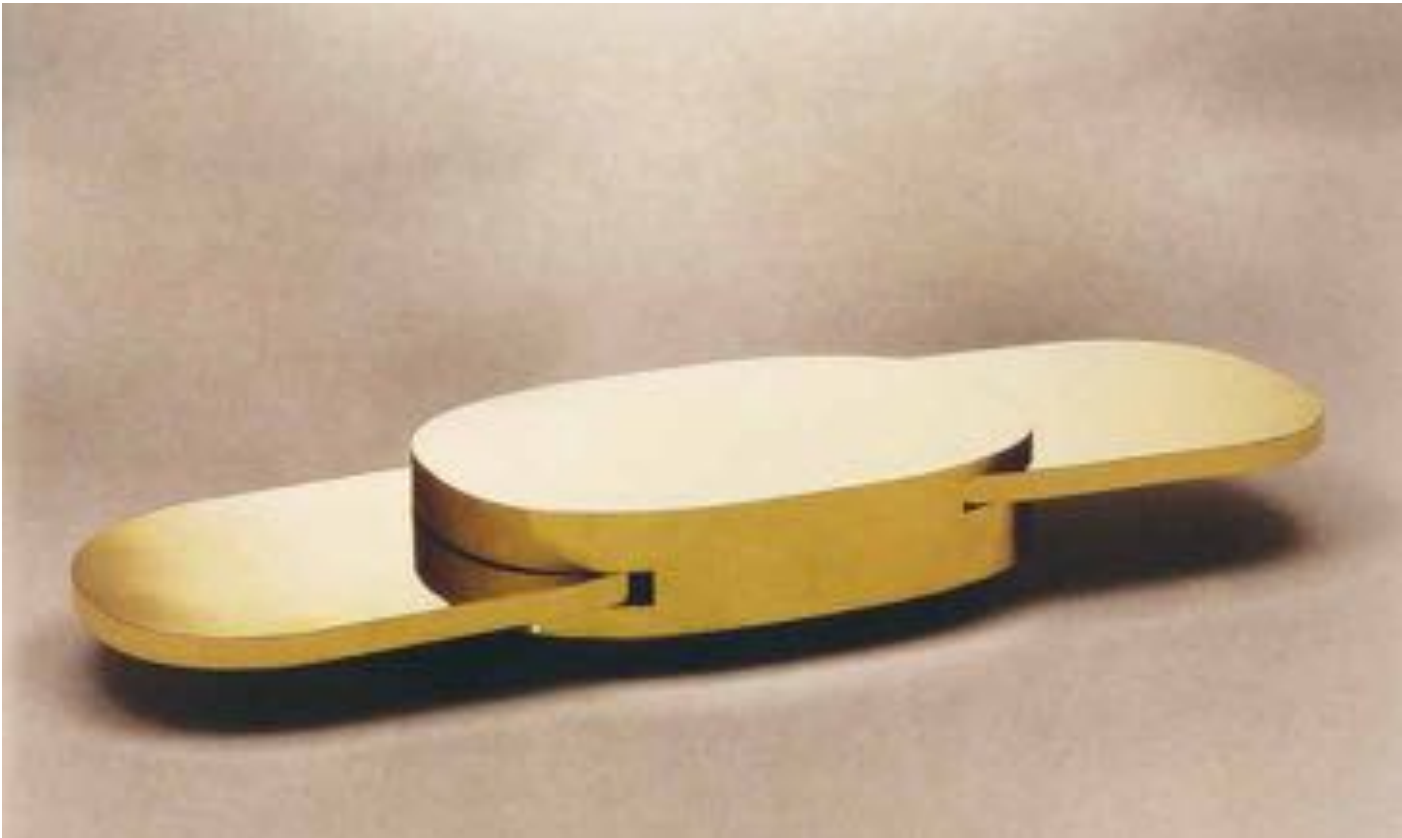


Anty Pansera
*Storia e cronaca
della Triennale*
1978
Longanesi

Antonia Jannone
Disegni d'Architettura
1979
Nel 1979 Antonia Jannone è stata la prima ad aprire una galleria a Milano dedicata al disegno di architettura e design.

In 1979, Antonia Jannone was the first to open a gallery in Milan with specific focus on architecture and design drawing.

Sandra Severi Sarfatti
Luceplan
1979
con / with Riccardo Sarfatti, Paolo Rizzatto, Alberto Meda.



Loretta Caponi
Abito da battesimo
1980
Loretta Caponi



Clara Mantica
Dagli anni Ottanta, Clara Mantica porta avanti una attività di giornalista, critica e curatrice nell'ambito del design per il sociale e della sostenibilità, con particolare attenzione



ai rapporti fra estetica ed etica, processo e prodotto, benessere personale e bene comune. / Since the 1980s, Clara Mantica has combined her roles as a journalist, critic and curator in the area

of design per il sociale and sustainability, with a particular focus on the relationship between aesthetics and ethics, process and product, and personal well-being and the common good.

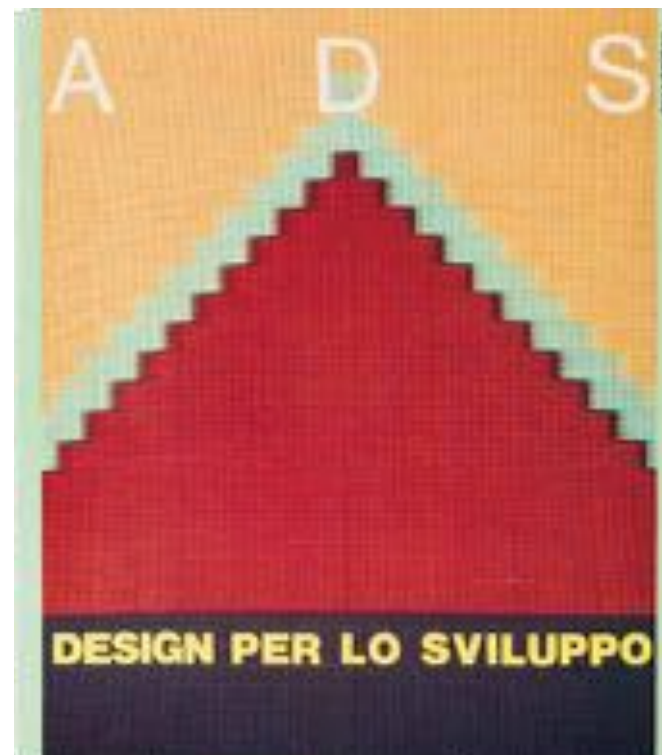
Laura Reggi
Nathalie Du Pasquier
Good day for dog
1980
Penny Morgan



Anna Maria Fundarò
Per una storia del design in Sicilia
1980



Anna Maria Fundarò
ADS Design per lo Sviluppo
1982



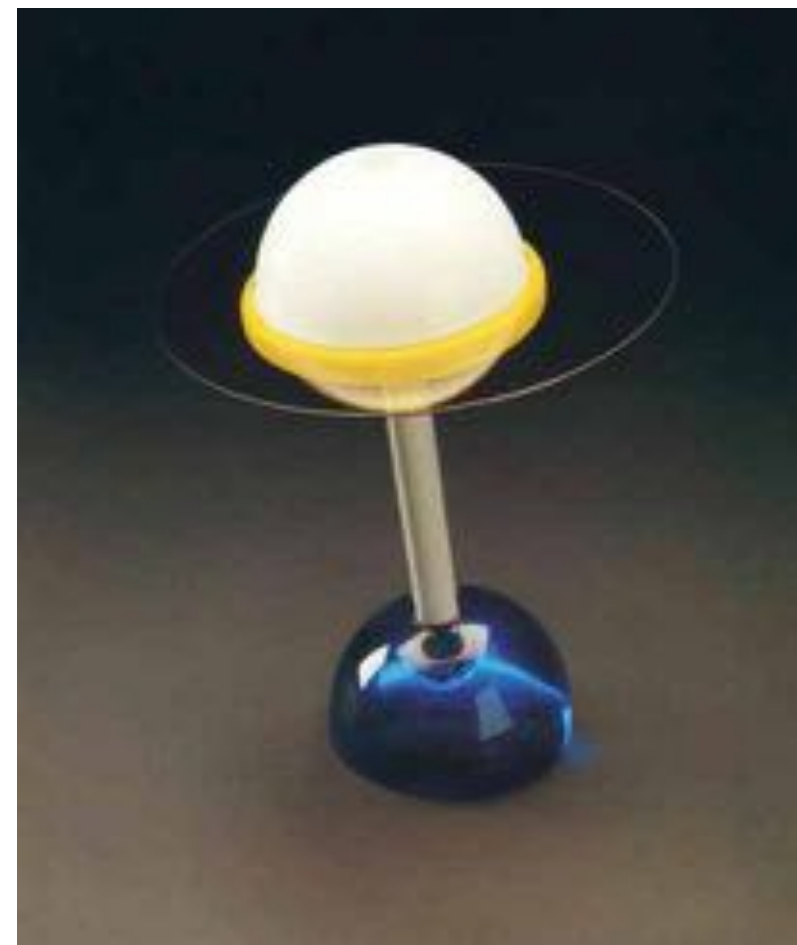
Anna Maria Fundarò
Il lavoro artigiano nel centro storico di Palermo
1981



Anna Maria Fundarò, architetto, primo professore di Disegno Industriale in Sicilia, è allieva di Gino Levi Montalcini e collaboratrice di Vittorio Gregotti nel loro periodo palermitano. Dal 1972 al 1999 insegna nell'Università degli Studi di Palermo, dove fonda l'Istituto di Disegno Industriale e il connesso Dottorato di Ricerca, dando vita a una scuola siciliana. La sua voce di donna si inserisce a distanza nel dibattito nazionale sul progetto, trovando nella cura di conferenze, concorsi, mostre e pubblicazioni un efficace mezzo per la promozione del ruolo del design nella dimensione peculiare del Meridione d'Italia. La sua ricca produzione scientifica documenta la "ricerca di possibili radici" su cui fondare il "senso" di un progetto e l'intento di modellare una dimensione locale capace di confrontarsi con quella internazionale. Nel suo insegnamento, le pratiche di design non escludono la produzione artigianale che, in una visione sistemica, è funzionale alla valorizzazione degli spazi urbani. Scrive di valorizzazione dei beni culturali attraverso nuovi usi e prodotti; di design come pratica creativa per il riscatto sociale dei contesti degradati. I suoi scritti testimoniano la sua forte volontà di incidere sulla politica progettuale con responsabilità critica.
mf

Anna Maria Fundarò, architect and the first professor of Industrial Design in Sicily, was a student of Gino Levi Montalcini and she collaborated with Vittorio Gregotti during their period in Palermo. From 1972 to 1999, she taught at the Università degli Studi di Palermo, where she founded the Industrial Design Institute and the associated PhD, giving rise to a Sicilian school. Her voice as a woman fit into the national debate on design, using conferences, competitions, exhibitions and publications as efficient means of promoting the role of design in the special context of southern Italy. Her rich scientific output documents "research on possible roots", on which one could build the "meaning" of a project and the intent to model a local dimension capable of facing off against the international one. In her teaching, design practices include artisan production which, in a systematic vision, is functional to the enhancement of urban spaces. She wrote about the enhancement of the cultural heritage through new uses and product, and about design as a creative practice for the social redemption of degraded contexts. Her writings bear witness to her strong will to influence planning policy with critical responsibilities.
mf

Daniela Puppa
Plutone
1981
FontanaArte



Anna Castelli Ferrieri
Libreria girevole 3612
1982
Kartell



Alba Polenghi Lisca
Collana Punte
1983
Marcello Lissoni



Il 1983 è l'anno in cui Alba Lisca inizia la sua ricerca tridimensionale intorno al metallo, influenzata nel ritmo compositivo e nell'esattezza del risultato dalla sua formazione come pittrice all'accademia di Brera. La collana *Geometrie* riassume i suoi studi sul volume, la sua eleganza silente, la composizione vibrante di elementi semplici come il prisma e la piramide, poi il cono e tutto quanto contempli la linea curva. La sovrapposizione dei piani, l'elevazione dei volumi nello spazio e le velature nelle *nuances* dell'oro sono gli strumenti con cui Alba Lisca conferisce al gioiello il rigore estremo della complessità, donandogli eleganza e femminilità. Come una gemma, le sfaccettature della collana riflettono la luce in una gamma di tante intensità quanti sono i suoi lati, facendo brillare il metallo prezioso e con esso chi ha il privilegio di indossarla.

ac

1983 was the year in which Alba Lisca began her three-dimensional research on metal, influenced by the compositional rhythm and accuracy as a result of her training at the Accademia di Brera. The *Geometrie* necklace summarizes her studies on volume, its silent elegance, the vibrant composition of simple elements like the prism and pyramid, then the cone and all that contains the curved line. The overlapping of surfaces, the elevation of volumes in space and the glazes in the shades of gold are the tools used by Alba Lisca to give the extreme rigour of complexity to the piece, making it elegant and feminine. Like a gem, the different facets of the necklace reflect light in a range of intensities, making both the precious metal and those who have the privilege of wearing it shine.

ac

Lica Covo Steiner
Anna Steiner
Esistere come donna
1983



Lica Steiner è stata una combattente, che ha dedicato la maggior parte del suo tempo al "civismo", come attivista dentro le associazioni per la memoria e organismi politici e culturali. Ha costantemente cercato nuovi linguaggi adatti a comunicare un impegno sociale e politico, strumenti concreti per la risoluzione dei problemi utilizzati anche nella redazione de *La pagina della donna* per "l'Unità". L'8 marzo 1983 inaugura a Milano, nella sala delle cariatidi *Esistere come donna*, una mostra che racconta il cammino dell'emancipazione femminile attraverso tre secoli di storia. Mostra coraggiosa in anni in cui si sentiva ancora l'eco di forti discussioni che coinvolgevano il diritto femminile. A Lica e Anna Steiner fu affidato il progetto di comunicazione, vi si dedicarono per due anni a stretto contatto con la curatrice Rachele Farina e la progettista dell'allestimento Anna Castelli Ferrieri. Donne da prendere ad esempio, che attraverso il loro lavoro hanno cercato di insegnare il diritto di scegliere al posto di subire.

cfp

Lica Steiner was a fighter who devoted most her time to "good citizenship", as an activist in memory associations and political and social organizations. She constantly sought out new languages suited to communicate a social and political commitment, concrete tools for problem solved that were also used in *La pagina della donna* for "l'Unità" newspaper. On 8 March 1983 *Esistere come donna* was opened in Milan in the Sala delle cariatidi, an exhibition that chronicles the journey of female emancipation across three centuries. It was a brave exhibition at a time when the echo of strong debates on women's right were still being felt. Lica and Anna Steiner were charged with designing the communication, they worked on it for two years, in close contact with the curator Rachele Farina and the exhibition designer Anna Castelli Ferrieri. Women to take as examples who, through their work, sought to teach the right to choose over subjection.

cfp

Cinzia Ruggeri
Scarpa
1983



Anna Anselmi
Yukka
1984
Bieffeplast



Nanda Vigo
Light Tree
1984



Carla Ceccariglia
Alchimia
Fiori Artificiali
1984



Fiori – Flowers

Francesca Alfano Miglietti

I fiori hanno una varietà sessuale molto più variegata rispetto al mondo animale... La possibilità di moltiplicarsi e la capacità di estendersi a colonizzare lo spazio disponibile, per mezzo di stoloni o rizomi, fanno sì che nei vegetali si possano osservare una grande varietà di strategie riproduttive. In base al sesso, i fiori si distinguono in:

- Fiori ermafroditi: che possiedono stami e ovari. Sono la condizione primitiva.
- Fiori unisessuali: maschili, che possiedono solo stami, e femminili, che possiedono solo ovari. Sono la condizione derivata.

In base al sesso dei fiori, viene definita la sessualità in una specie:

- Specie monoica: ogni individuo possiede solo fiori unisessuali maschili o solo fiori unisessuali femminili.
- Specie dioica: ogni individuo possiede fiori ermafroditi.
- Specie poligama: gli individui possiedono fiori sia ermafroditi che unisessuali.

Il caso più frequente nel regno vegetale è però quello degli organismi aplodiplonti che presentano alternanza di generazione e in cui, se uno stesso sporofito produce isospore o macrospore e microspore (che danno rispettivamente origine a gametofiti femminili e a gametofiti maschili), sarà detto omofitico, o ermafrodita. Se viceversa macrospore e microspore sono prodotte da sporofiti diversi, questi saranno detti unisessuali o eterofitici. La situazione può essere ulteriormente complicata in quelle specie che presentano sia fiori ermafroditi che unisessuali.

I fiori sono anche stati tra le immagini preferite da Robert Mapplethorpe, scatti apparentemente lontani dall’immaginario erotico-omosessuale comunemente conosciuto e legato al suo nome. Mapplethorpe ci presenta sempre il fiore in primo piano, solo e fluttuante su un fondo nero. Anche se totalmente distanti per tema e soggetto questi scatti hanno qualcosa in comune con i nudi maschili di Mapplethorpe. Bellissimi boccioli bianchi affusolati che ripiegano su se stessi, che si chiudono o si aprono, che si piegano con i loro steli. Anche in questi casi Robert Mapplethorpe non abbandona l’attrazione nei confronti della sessualità, meno esplicita ma comunque suggerita in fiori e piante intesi come organi riproduttivi, un’alternativa meno esplicita per parlare di ciò che negli anni Settanta era uno dei simboli della rivoluzione e della mutazione dei costumi: il sesso.

Flowers have a sexual variety that is much more diverse than in the animal kingdom... The ability to propagate and to spread out and colonize the available space through stolons or rhizomes mean that we can observe a variety of reproductive strategies in plants. Distinguishable based on the sex of flowers:

- Hermaphrodite flowers: they have stamens and ovaries. They are the primitive condition.
- Unisexual flowers: males which only have stamens and females which only have ovaries. They are the derived condition.

Based on the sex of flowers, sexuality is defined in a species:

- Monoicous species: an individual bears only unisexual male flowers and another has only unisexual female flowers.
- Dioeicous species: each individual bears hermaphrodite flowers.
- Polygamous species: individuals bear both hermaphrodite and unisexual flowers.

The most common case in the plant kingdom is that of haplodyploidic organisms which feature the alternation of generations, so if one sporophyte produces isospores or macrospores and microspores (producing male gametophytes and female gametophytes respectively), it is known as a homophyte, or hermaphrodite. If, on the other hand, macrospores and microspores are produced by different sporophytes, they will be known as unisexual or heterophytes. The situation can be further complicated in those species which have both hermaphrodite and unisexual flowers.

Flowers were the favourite images of Robert Mapplethorpe, shots that are seemingly distant from the erotic homoerotic imagery that he is generally known for. Mapplethorpe showed the flower in the foreground, alone and floating on a black background. Even if they are totally different in terms of theme and subject, these shots have something in common with Mapplethorpe’s male nudes. Beautiful white blossoms fold back on themselves, closed or open, bending with their stems. Even in these cases Robert Mapplethorpe doesn’t abandon his attraction towards sexuality, less explicit but still suggested in flowers and plants when understood as reproductive organs, a less explicit way of talking about what was in the 1970s one of the symbols of the revolution and changing morals: sex.

Laura Griziotti
Vassoio
1984
Arnolfo di Cambio

Maria Giovanna
Mazzocchi Bordone
Dal numero 656 del
dicembre 1984 Giovanna
Mazzocchi compare
come editrice unica di
“Domus”, dopo la morte

del padre Giovanni,
fondatore di Editoriale
Domus nel 1929. Nel
2016 “Domus” celebra il
suo successo duraturo
e internazionale con il
numero 1000.

Giovanna Mazzocchi has
edited “Domus” since
edition 656 in December
1984, following the death
of her father Giovanni,
founder of Editoriale
Domus in 1929. In 2016,

“Domus” celebrated
its long-term and
international success
with edition 1000.

Barbara Radice
Memphis. The New
International Style
1984
Electa

Nathalie Du Pasquier
Servo muto
ma non sordo
1984



1979. Nathalie Du Pasquier, originaria di Bordeaux, arriva a Milano. I suoi ricordi restituiscono una fulminea istantanea della città: nebbia, tram, bar. Quasi per caso, si avvicina al mondo del progetto. E, in men che non si dica, giovanissima, è fra i fondatori di Memphis. Introduce nel design un sofisticato alfabeto visivo di segni, forme e colori essenziali. “Superfici decorate”, di cui rivendica l’autonomia progettuale, in linea con le teorizzazioni sul tema di più illustri “colleghi” uomini come Mendini e Sottsass. I pattern per la Du Pasquier sono “emozioni”. Da applicare ovunque: tessuti, tappeti, laminati plastici... Al contempo, progetta oggetti e mobili con continui passaggi e scambi dalla bidimensionalità alla tridimensionalità. Punto di partenza comune i disegni. Tantissimi disegni, che nascono in un contesto domestico e acquietante, sul tavolo da cucina, sulla scrivania o sotto una pergola. La Du Pasquier assorbe eterogenei stimoli e influenze e li traduce nei suoi lavori. Plurimi gli immaginari: dall’Africa al Futurismo, dall’Art Déco all’India, dai graffiti a Giorgio Morandi. Poi, dal 1987, una scelta radicale: dedicarsi prevalentemente alla pittura. In realtà, è evidente come gli oggetti, pur in bilico fra figurazione e astrazione, siano sempre silenziosamente presenti nei suoi quadri, nei disegni e nelle “costruzioni”, assemblaggi casuali di legni trovati. Insomma, nuove superfici, nuove sperimentazioni, nuove emozioni. Solo la nebbia milanese è forse sempre la stessa.

dg

1979. Nathalie Du Pasquier, originally from Bordeaux, moved to Milan. Her memories conjure up an immediate image of the city: fog, trams, cafés. Almost by chance, she came to the world of design. And, in no time at all, when still very young, she became one of the founders of Memphis. She introduces a sophisticated visual alphabet of essential signs, shapes and colours to design. “Decorated surfaces”, of which she claims design autonomy, in line with theories on the theme from illustrious male “colleagues”, such as Mendini and Sottsass. For Du Pasquier, patterns are “emotions”. To be applied anywhere: fabrics, carpets, laminates... At the same time she designs objects and pieces of furniture with continuous steps and exchanges between two-dimensionality and three-dimensionality. The starting point are the drawings. So many drawings, which come from a domestic and soothing context on a kitchen table, on a desk or under a pergola. Du Pasquier absorbs heterogeneous stimuli and influences and translates them into her work. Multiple imageries: from Africa to Futurism, from Art Déco to India, from graffiti to Giorgio Morandi. Then, from 1987, a radical choice, she mainly devoted herself to painting. In fact, it is clear how objects, hovering in balance between figuration and abstraction, are always quietly present in her paintings, drawings and “constructions”, random assemblages of driftwood. In short, new surfaces, new experiments, new emotions. Perhaps the only thing that remains the same is the Milanese fog.

dg

Renata Bonfanti
Guanto veneziano
1985
Renata Bonfanti



Federica Marangoni
Le architetture effimere
1985
Tiffany & Co. New York

Elsa Peretti
Amapola
1986
Tiffany & Co.



Cinzia Ruggeri
Guanto Borsa Schiaffo
1986
iSanti per Cinzia Ruggeri



Shama
Arazzo della Meditazione
1986

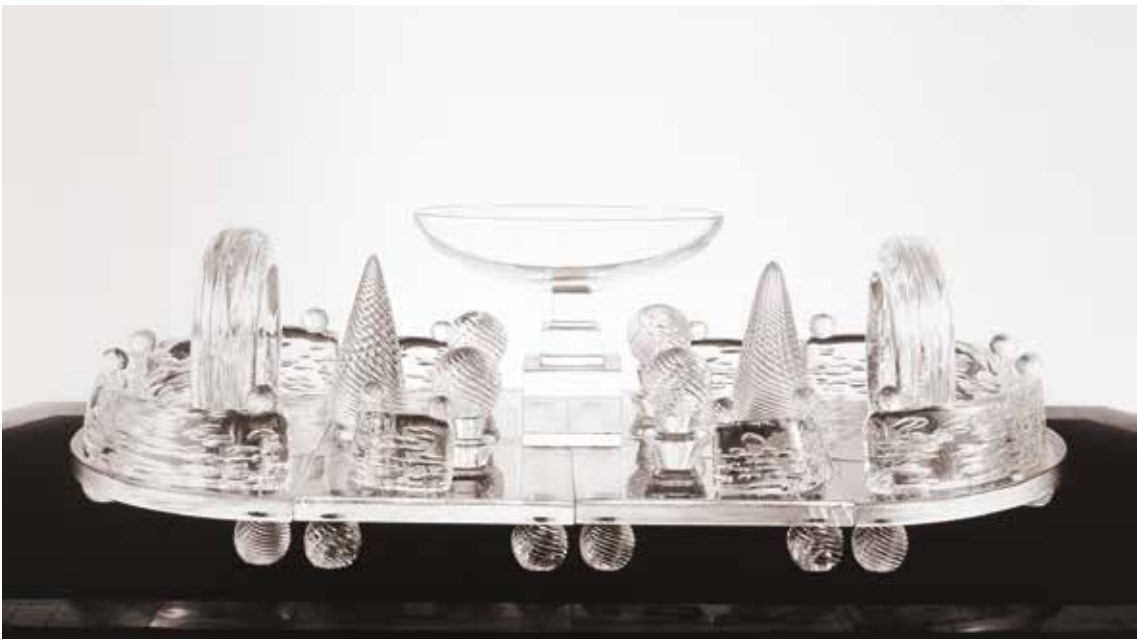


Fondere insieme meditazione, design e spiritualità. Sembrerebbe un progetto impossibile, e invece è quello perseguito negli anni Ottanta da Shama (al secolo Cinzia Tandoi), compagna del pugliese Tarshito, nell'esplorare le terre di confine dove il design tende a fondersi (e a confondersi...) con l'altro da sé. Dopo un viaggio iniziatico in India, dal 1982 al 1987 Shama ha lavorato con Tarshito alla galleria Speciale di Bari, producendo e distribuendo una serie di oggetti "rituali" per la quotidianità domestica. Lo ha fatto con un'energia tipicamente femminile, tesa e concentrata a comprendere i misteri dell'esistenza. E con una volontà di essere "piccola", senza urlare, senza grandi apparati. Una posizione non rinunciataria, la sua, bensì esoterica, sottile, fragile. Negli anni in cui prima Alchimia e poi Memphis lavoravano a un radicale rinnovamento del design tradizionalmente inteso, Shama sviluppava con Tarshito una rivoluzione diversa. Meno radicale, forse, ma ugualmente necessaria: la rivoluzione che pretendeva di scoprire e liberare l'anima delle cose, ponendo il design in equilibrio fra l'essere e il fare.

Merging meditation, design and spirituality. It sounds like an impossible project, but instead it was explored by Shama (aka Cinzia Tandoi), partner of Tarshito from Puglia, in exploring the borderlands where design tends to merge (and blur...) with things that are not design. After a journey of initiation in India, between 1982 and 1987 Shama worked with Tarshito at the Speciale gallery in Bari, producing and distributing a series of "ritual" objects for everyday life. She did it with a typical female energy, intent and concentrated to understand the mysteries of existence. And with a desire to be "small", without shouting, no large tools. A position that is not defeatist, but esoteric, thin, fragile. In the same years when Alchimia and then Memphis worked on a radical renewal of design as it was traditionally understood, Shama developed a different revolution with Tarshito. Less radical, perhaps, but equally necessary: the revolution that insisted on understanding, freeing the soul of things, placing design in the balance between being and doing.

sa

sa



Clara Rota
Roberta Colombo
Carta d'Africa
1986
Cartabolo



Il *Cartabolo* è un laboratorio-galleria che nasce dalla passione per la carta condivisa da Clara Rota e Roberta Colombo, un sodalizio a quattro mani che di maschile ha avuto sempre solo il nome. La sperimentazione sul materiale attraverso lo studio di forme, colori e decorazioni diventa presto un lavoro, e le due giovani donne le uniche rappresentati femminili fra i legatori milanesi. Come spesso accade in questi casi, il lavoro manuale non si limita a essere tecnica di produzione, ma diventa il pretesto per creare un luogo d'incontro dove trovare possibilità di espressione. È forse questa la cifra più significativa del *Cartabolo*: la possibilità di guardare al progetto con affezione, ricercando nei prodotti emozioni ed empatia. Non è un caso che ogni oggetto venisse battezzato, ed è forse per questo che le assistenti, pur non essendo mai state scelte in base al sesso, sono sempre state donne.

cfp

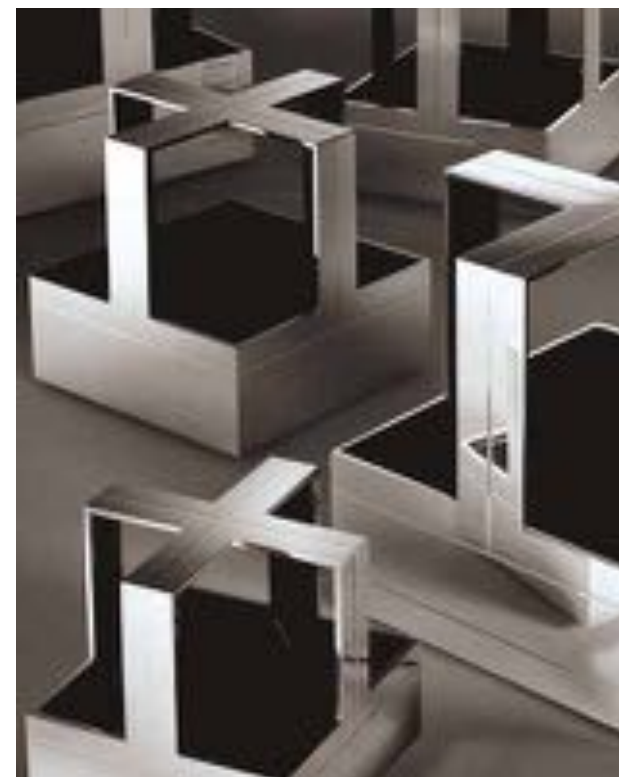
Cartabolo, is a workshop-gallery that came from Clara Rota and Roberta Colombo's shared passion for paper, a two-person project whose only masculine feature is found in its name in Italian. Their experimentation on the material through the study of shapes, colours and decorations soon became a job and the two young women became the only female bookbinders in Milan. As often happens in these cases, manual labour is not limited to the production technique, but rather it becomes a pretext for creating a meeting place where different possibilities for expression can be explored. This is perhaps the most significant aspect of the *Cartabolo*: the possibility of looking at design with affection, searching for emotions and empathy in products. It is no coincidence that every object is named, and this is perhaps the reason that their assistants, in spite of never having been chosen on the basis of their gender, have always been women.

cfp

Clara Rota
Roberta Colombo
Carta fossile
1987
Cartabolo



Maria Luisa Belgiojoso
Guillochis
1987
San Lorenzo



Cini Boeri
Tomu Katayanagi
Ghost
1987
Fiam Italia



Cini Boeri, con Tomu Katayanagi, per il progetto della poltrona in vetro *Ghost* studia, comprende e piega al suo volere il materiale, confrontandosi con il mondo della tecnologia, per stereotipo solitamente riservato al genere maschile. La lastra viene prima forata e successivamente piegata a caldo; in un processo che richiede precisione millimetrica. Progettata per sparire in un contesto sovraffollato di imbottiti sfrutta tutte le caratteristiche del materiale: trasparenza, compattezza e omogeneità ne definiscono l'estetica, la malleabilità, il processo produttivo e la resistenza alla compressione permettono di utilizzare il più fragile fra i materiali domestici come elemento strutturale. La *Ghost* è un'icona sofisticata, trasparente, che per eleganza e innovazione tecnica è diventata simbolo dell'azienda e oggetto di culto; pubblicatissima sulle riviste di settore, fa parte delle collezioni dei principali musei di design internazionali.

cfp

When designing the glass armchair *Ghost*, Cini Boeri, with Tomu Katayanagi, studied, understood and bent the material to her will, coming face to face with the world of technology, a space that is stereotypically reserved for men. The pane is first perforated and then folded while hot; a process that requires pinpoint accuracy. Designed to disappear in a crowded environment of upholstered furniture, it makes use of all of the material's characteristics: transparency, compactness and homogeneity define its aesthetics. The production process and the material's resistance to compression make it possible to use the most fragile of domestic materials as a structural element. *Ghost* is a sophisticated, transparent icon which, due to its elegance and technical innovation, has become a symbol of the company and a cult object. It has been featured countless times in magazines, and it is part of the collections of major international design museums.

cfp

Carla Ceccariglia
Alchimia
Senza Titolo
1987



Alchimia, fondata a Milano nel 1976 da Alessandro e Adriana Guerriero, primo esempio di “progettisti produttori”, ha intessuto nei suoi anni di vita una vasta rete di collaborazioni con artisti, progettisti e designer, fra cui Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Michele De Lucchi, Franco Raggi, Paola Navone, Daniela Puppa e Lapo Binazzi, in un continuo e caleidoscopico scambio e dialogo fra le discipline. Ma come si declina la poetica di Alchimia al femminile? In realtà, il manifesto stesso del 1977 evidenzia una certa sensibilità in tale direzione, con la teorizzazione di un “design romantico” meno asseverativo e autoritario, più spontaneo e trasversale. Un progetto “delicato”, che “non si impone, ma affianca e accompagna dolcemente l'andamento della vita e della morte delle persone cui quel progetto piace”. Carla Ceccariglia con la sua lampada sintetizza filosofia e visioni di Alchimia: la ricerca della bellezza dell'oggetto nella sua anima più profonda e la valorizzazione dell'ornamento non più inteso come “delitto”. La Ceccariglia teatralizza un essenziale tubo in metallo con decori-applicazioni retti grazie a un sistema di calamite. Una lampada magnetica, nel vero senso della parola.

dg

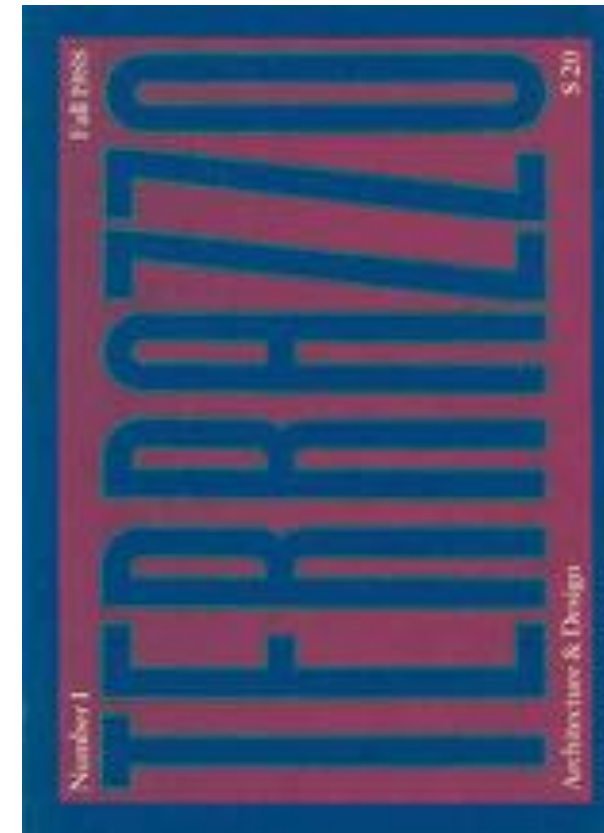
Alchimia, founded in Milan in 1976 by Alessandro and Adriana Guerriero, the first example of “designer producers”, has woven a great network of artists and designers into its professional activity, such as Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Michele De Lucchi, Franco Raggi, Paola Navone, Daniela Puppa and Lapo Binazzi, in a constant and kaleidoscopic exchange and dialogue between the disciplines. But how has the female side of Alchimia been demonstrated? In reality, the manifesto from 1977 shows a certain sensitivity in that direction, with the theory of a “romantic design”, which is less assertive and authoritarian, more spontaneous and transversal. A “delicate” design, which “does not impose itself, but rather delicately supports and accompanies the passing of life and death of the people who like that design”. With her lamp, Carla Ceccariglia synthesizes the philosophy and visions of Alchimia: research into the beauty of the object in its deepest soul, and the enhancement of the ornament is no longer seen as a “crime”. Ceccariglia exaggerates an essential metal tube with embellishments and applications through a series of magnets. A magnetic lamp, in the truest sense of the word.

dg

Fausta Cavazza
Parola
1987



Barbara Radice
Terrazzo n.1
1988



Martine Bedin
Swing
1988
Memphis



Olga Finzi Baldi
Amaca
1988
Studio Olga Finzi



Carla Venosta
Excalibur
1989
Atelier De Vecchi

Nina Yashar
Galleria Nilufar
1989
Il turbante è l'elemento che caratterizza da sempre Nina Yashar, lungimirante gallerista, che apre le vetrine di via della Spiga, a Milano, nel 1989.

The turban is the element that has always characterized Nina Yashar, the forward-thinking gallery owner, who opened up the windows of via della Spiga in Milan in 1989.



Maria Luisa Belgiojoso
Gaia
1990
San Lorenzo



Gilda Bojardi
Fuori Salone
1990
Grande innovatrice del sistema design ha ideato nel 1990 il Fuori Salone trasformandolo negli anni nell'appuntamento più importante al mondo per tutti gli addetti ai lavori. Infatti a partire dai 50 eventi del 1990, nel 2015 sono diventati ben oltre 400.

A great innovator of the design system she ideated to the Fuori Salone in 1990, transforming it over the years into one of the world's most important events for all professionals. In fact, starting from 50 events in 1990, there were more than 400 in 2015.



Ida Farè,
Gruppo Vanda
1990

Architetture del desiderio
Tracce silenziose dell'abitare
Le signore della Triennale



Ciò che rende adeguate le cose dello spazio costruito (oggetti, case, palazzi) nella forma, nel materiale, nella dimensione, è la verifica d'uso. Il corpo (il mio, il tuo, il loro) è la misura vivente: "l'ipertesto complesso e reticolare che con i gesti della vita materiale e quotidiana accoglie o squalifica ogni cosa". Giornalista, scrittrice, studiosa dei fenomeni antropologici che definiscono nella storia i modi di abitare la casa e la città, Ida Farè (classe 1938) ha insegnato questo a intere generazioni di futuri progettisti passati per le aule del Politecnico di Milano. E in molti ne hanno fatto tesoro. Nel 1990 con Gisella Bassanini, Sandra Bonfiglioli e Marisa Bressan fonda il Gruppo Vanda alla Facoltà di Architettura di Milano. Mosso dal desiderio di studiare l'abitare femminile e il pensiero e l'opera delle donne nel design, nell'architettura e nell'urbanistica, il Gruppo, nei suoi dieci anni di attività, ha prodotto ricerche, seminari e numerose tesi di laurea, alcune delle quali sono state pubblicate.

gb

That what makes things in constructed space (objects, homes, buildings) suitable in terms of shape, materials and size is the verification of use. The body (mine, yours, theirs) is the living measure: "the complex and reticular hypertext which welcomes or disqualifies each thing with gestures of material or everyday life". Journalist, writer, scholar of anthropological phenomena that defined the history of ways of living in the home and in the city, Ida Farè (1938) taught this to entire generations of future designers who passed through the classrooms of the Politecnico di Milano. And many made the most of her teachings. In 1990, with Gisella Bassanini, Sandra Bonfiglioli and Marisa Bressan, she founded the Gruppo Vanda in the Architecture Department in Milan. Driven by the desire to study female living and the thinking and work of women in design, architecture and urbanism, the Gruppo, in its ten years of activity, had produced research, seminars and numerous theses, some of which have been published.

gb

Carla Crosta
Vaso
1990 anni



Anna Castelli Ferrieri
Piggy
1991



Carla Sozzani
10 Corso Como
1991

Creato a Milano da Carla Sozzani nel 1991, 10 Corso Como è il primo concept store che fonde moda, design, architettura, arte e fotografia.

Created in Milan by Carla Sozzani in 1991, 10 Corso Como was the first concept store that combined fashion, design, architecture, art and photography.



Laura Polinoro
Memory Containers
1990
Centro Studi Alessi

Anna Gemma Lascari
Memory Containers,
Centrotavola
1991
Centro Studi Alessi

Cristina Cappelli
Laura Gennai
Memory Containers,
Swing
1991
Centro Studi Alessi

Anna Gemma Lascari
Memory Containers,
Coppa in rame
1991
Centro Studi Alessi

Maria Grazia Rosin
Detergens
1992
Anfora, Murano

Elisabetta Gonzo
Alessandro Vicari
Utile
1992

Memory Containers è il primo workshop tenuto all'interno del Centro Studi Alessi, laboratorio di sperimentazione aziendale che Laura Polinoro è chiamata a dirigere nel 1990. Un'occasione unica per affrontare il progetto avendo contemporaneamente la libertà della ricerca e le possibilità di una produzione. Un'opportunità che lei interpreta utilizzando l'approccio metaprogettuale, un metodo globale che prevede l'intervento di influenze esterne al mondo del design: filosofi, sociologi, semiotici sono presenze costanti al CSA. L'obiettivo è quello di arrivare a un oggetto che sappia intercettare i desideri di chi lo acquista e tramite essi descrivere una società, un'epoca. Le designer partecipanti sono tutte donne fra i 25 e i 30 anni, chiamate a ripensare dei contenitori in acciaio guardando al progetto con occhi diversi, forse più sensibili. Il risultato non sono semplici contenitori; i *Memory Containers* sono ipotetici scrigni, custodi di una memoria più o meno domestica, da proteggere, preservare e a volte celare.

cfp

Memory Containers was the first workshop held inside the Centro Studi Alessi, an experimental lab that Laura Polinoro was asked to lead in 1990. A unique chance to confront design while having the freedom of research and the possibilities of a production. An opportunity that she interpreted by using a metadesign approach, a global method that involves influences from outside the world of design: philosophers, sociologists, semioticians are a constant presence in the CSA. The goal is to arrive at an object that can intercept the desires of those who buy it and transmit these through a society, an era. The participating designers are between 25 and 30, are asked to reconsider steel containers, looking at design with different, perhaps more sensitive eyes. The resulting product is not just a series of simple containers. The *Memory Containers* are hypothetical caskets, guardians of a more or less domestic memory, to protect, to preserve and, at times, to conceal.

cfp



Giorgina Castiglioni
Colomba
1992
Autoproduzione
/ Self-production



Giorgina Castiglioni
Impagliata
1992
Autoproduzione
/ Self-production



L'*impagliata* è un dono. Una serie di contenitori che la comunità regala alla puerpera per consumare i primi pasti a letto dopo la nascita del figlio. È un oggetto simbolico, una ceramica rituale che rappresenta uno dei momenti più significativi della vita di una donna. L'intervento di redesign su un oggetto così denso di significati assume un valore diverso, si confronta con la tradizione, non esclusivamente con forma e una funzione; come se la storia venisse riplasmata insieme alla terra. Cambia la decorazione, rimane il materiale e la forma, che permette di contenere e impilare, due gesti quotidiani nell'interno domestico cari alla progettista, due gesti materni carichi di simbologia e significato.

cfp

The *impagliata* is a gift. A series of containers that the community gives to the new mother to enjoy her first meals in bed after giving birth. It is a symbolic object, a ritual ceramic that represents one of the most significant moments in a woman's life. Redesigning an object that is so loaded with meaning has a different value, comparing it with tradition, not only in terms of form and function; as if history was reshaped along with the clay. The decoration changes but the material and shape remains, allowing the object to be filled and stacked, two everyday domestic gestures that are dear to the designer, two maternal gestures laden with symbolism and meaning.

cfp

Barbara Uderzo
Blob Ring - Moka
1993
Autoproduzione
/ Self-production



Barbara Uderzo
Succulent Rings - Together
1993
Autoproduzione
/ Self-production



Gae Aulenti
Tour
1993
FontanaArte



Maddalena De Padova
Vetrina De Padova
1993

Negli anni Novanta Achille Castiglioni progetta una serie di allestimenti per le vetrine De Padova. Un'ulteriore intuizione di Maddalena De Padova che inizia la propria attività imprenditoriale a Milano negli anni Cinquanta introducendo per la prima volta il design del Nord Europa in Italia. Negli anni Sessanta fa scoprire il design americano degli Eames e di Nelson, mentre negli anni Ottanta i mobili degli Shakers.

In the 1990s Achille Castiglioni designed a series of window displays for De Padova. Another intuition from Maddalena De Padova, who started her own business in Milan in the 1950s by introducing Northern Europe design to Italy. In the 1960s, she presented American design from Eames and Nelson, and furniture from the Shakers in the 1980s.



Gae Aulenti
Ritorto
1994
Venini

Antonella Scarpitta
Norberto Delfinetti
Demetrio
1994
ESSE81

Alba Polenghi Lisca
Collana Sezione A
1994
Cesare De Vecchi



Anna Deplano
Flex
1995
Vittorio Bonacina
Design



Anna Aurora Lombardi
Pullover
1995
Autoproduzione
/ Self-production

Carla Venosta
Geometria di una stella nascente
1995
Prototipo
/ Prototype



Carla Venosta
Samo
1995
Faraone Tiffany

Maddalena Sisto
*Gli uomini
preferiscono le...*
1996



Cinzia Ruggeri
*Coppola
con cervello*
1997



“Cinzia said,/ vorrei cambiare il mio vestito che/ vecchio ormai/ non mi sta bene più su” cantava nel 1984 Antonella Ruggiero in “Elettrochoc”. Cinzia è lei, la Ruggeri. Autrice non a caso proprio dell’indimenticabile abito – *Hommage à Levi Strauss* – che la Ruggiero indossa sulla cover dell’album dei Matia Bazar *Aristocratica*, foto di Occhiomagico, design di Alchimia e Alessandro Mendini, in anni in cui in Italia gli scambi fra le discipline – musica, moda, design, fotografia – sono fluidi e felici. Un abito come perfetta dichiarazione di poetica. Con intelligente ironia e provocazione mai fine a se stessa, la Ruggeri scardina linguaggi, codici e pose della moda. Instancabile sperimentatrice, opera continui slittamenti di senso di sapore dada. Decontestualizza e risemantizza. Ma sempre con grande consapevolezza della tecnica e dei materiali. E con il corpo come punto di partenza per la costruzione di un progetto. La sineddoche e la metonimia le figure retoriche che forse meglio potrebbero descrivere il suo approccio: il contenente per il contenuto, la parte per il tutto e così via... Nella sua apparente semplicità, la peculiarità della coppola by Cinzia Ruggeri – accessorio legato a un immaginario maschile ben radicato e geolocalizzato – è il fatto di essere arricchita di un elemento decorativo volutamente sottratto alla vista proprio nel momento in cui dovrebbe essere sfoggiato. Un decoro che solo chi lo indossa può scegliere di mostrare o meno. Sovvertendone il senso. Rendendolo prezioso e privato. E non è un caso se è raffigurato proprio uno degli organi umani più importanti e delicati. Da proteggere, anche solo con una coppola.
dg

“Cinzia said,/ vorrei cambiare il mio vestito che/ vecchio ormai/ non mi sta bene più su” sang Antonella Ruggiero in “Elettrochoc” in 1984. The Cinzia is her, Ruggeri. It is no coincidence that she is the creator of this unforgettable dress – *Hommage à Levi Strauss* – that Ruggiero wears on the cover to Matia Bazar’s album *Aristocratica*, photo by Occhiomagico, design by Alchimia and Alessandro Mendini, at a period in Italy when exchange between the disciplines – music, fashion, design, photography – is fluid and happy. A dress as a perfect poetic statement. With intelligent irony and provocation that is never an end in itself, Ruggeri disrupts languages, codes and poses of fashion. A tireless experimenter, she works on continuous slips of sense with a Dadaist flavour. She decontextualizes and gives new meaning. But always with a great awareness of technology and materials. And with the body as a starting point for the construction of a design. Synecdoche and metonymy are the figures of speech that perhaps best describe her approach: the container for the content, the part for the whole, and so on... In her apparent simplicity, the peculiarity of the flat cap by Cinzia Ruggeri – an accessory that is tied to a deep rooted male imagery – is found in it being enhanced by the decorative element subtracted from view just at the moment in which it should be flaunted. A decoration that only the wearer can choose whether to show or not. Subverting its meaning. Making it precious and private. And it is no coincidence that it depicted one of the most important and delicate human organs. To be protected, even if only with a cap.
dg

Gabriella Gabrini
Gastone Rinaldi
*Mormorio
del tempo*
1997
Studio - laboratorio di
Gabriella Gabrini Smalti
d'Arte Padova

Terri Pecora
Marian Du Rond
Mantellina
1997
Prénatal



Gabriella Gabrini è un'artista dello smalto, per anni collaboratrice nel laboratorio di Paolo De Poli dove ha appreso tutti i segreti di un'arte antichissima, difficile e faticosa, ma al contempo affascinante e seducente. Nella sua arte ha intrapreso un percorso di costante sperimentazione, che si concretizza nel 1992 con il suo laboratorio. Sfruttando le proprietà degli smalti lavora sui contrasti cromatici, sui colori caldi e freddi, sulle forme, morbide e rigide, sui linguaggi, astratto e figurativo, sugli effetti, lucido e opaco. Dopo molti tentativi riesce a

ottenere il *lustro metallico*, un effetto cangiante dove il colore percepito si modula in un divenire continuo. Seguendo i consigli di Gastone Rinaldi, per il *Mormorio del tempo* lavora per sottrazione impreziosendo l'oggetto, trovando una sintesi in una conchiglia forata con un bordo d'oro 24 carati. Un'opera in cui la forma si alleggerisce, si allontana dalla natura e si fa accogliente, una conca chiusa e al contempo aperta, in cui i colori fanno proprio l'oro e godono della sua luce, catturando una musicalità arcana.

mba

Gabriella Gabrini is an enamel artist, for many years, she worked in Paolo De Poli's workshop, where she learnt all the secrets of an ancient, difficult and tiring art form that is also fascinating and seductive. In her art, she embarked on a journey of constant experimentation, which took shape in 1992 with her workshop. Exploiting the properties of enamel, she works on contrasting colours, on warm and cold shades, on forms, soft and hard, on languages, abstract and figurative, on effects, glossy and matte. After many attempts, she

manages to obtain a *metallic sheen*, an iridescent effect where the perceived colour modulates in a constant evolution. On the advice of Gastone Rinaldi, for the *Mormorio del tempo*, she works on subtraction to enhance the product, finding synthesis in a perforated shell with a 24 carat gold border. A work in which the shape becomes lighter, moving away from nature, becoming more welcoming, a shell that is both closed and open, in which colours are golden and enjoy the light, capturing an arcane musicality.

mba

Annalisa Cocco
Histoire d'O
1998
Imago Mundi



Marirosa Toscani Ballo
Cacas
 1998
 Leonardo Arte

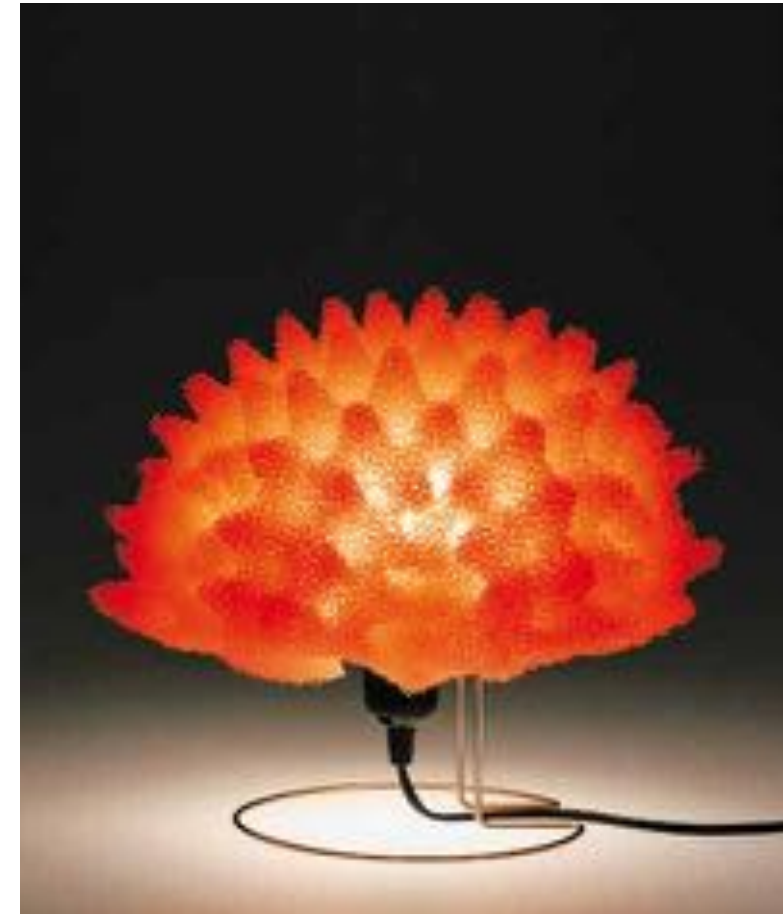
Marirosa Toscani Ballo (Milano, 1931) ha la straordinaria capacità di guardare le cose da prospettive nuove e trasversali, arrivando a cogliere la bellezza nel banale e nel quotidiano, anche quello più abietto e respingente. Il suo occhio attento si è sempre posato con instancabile e vivace curiosità su forme, volumi, superfici, *texture* e colori. In oltre sessant'anni di attività, le sue fotografie hanno contribuito alla costruzione e definizione di identità e immaginari del design italiano. Fondamentale il sodalizio, umano e professionale, con Guido Ballo. Ma non solo. Esempiare, in questo senso, il volume *Cacas*, anomalo *coffee table book* del 1998, in cui con approccio da tassonomista, la Toscani Ballo sposta la sua attenzione, e la sua tecnica, sul rimosso per eccellenza, l'escremento. Studiandolo. Classificandolo. Fotografandolo. Per esaltarne la valenza scultorea. Ed evidenziare la ricchezza della diversità. Lo spunto di questa ricerca viene da suo fratello Oliviero, all'interno del laboratorio di Fabrica. Ma è Marirosa, con un'intimità tutta femminile, con il corpo, le viscere e il sangue, a realizzare questa "fenomenologia dello scarto". Qualcun altro aveva già lavorato sul tema, ma occultandolo alla vista e proclamando comunque che si trattava di "merda d'artista".

dg

Marirosa Toscani Ballo (Milano, 1931) has the uncanny ability to see things from new perspectives and angles, coming to capture the beauty in the mundane and everyday, even at its most abject or repelling. Her attentive eye has always landed, with a tireless and lively curiosity, on shapes, volumes, surfaces, textures and colours. In her sixty-plus years of work, her photographs have contributed to the construction and definition of the identity and image of Italian design. Her personal and professional relationship with Guido Ballo was crucial. Exemplary in this sense is *Cacas*, her book from 1998, an unusual coffee table book in which Toscani Ballo, with a taxonomist's approach, shifts her attention and technique to that waste product par excellence, excrement. Studying it. Classifying it. Photographing it. To exalt its sculptural quality. And highlight its richness of diversity. The starting point for this research came from her brother, Oliviero, inside his workshop at Fabrica. But it was Marirosa, with an entirely female intimacy, with the body, guts and blood, to create this "phenomenology of waste". Someone else had already worked on the topic, but hiding it from sight and proclaiming that, in any case, it dealt with "artist's shit".

dg

Masayo Ave
Genesis Stella
 1998
 Antonangeli
 Illuminazione



Nunzia Carbone
Extra Vergine
 1998



Marva Griffin
È fondatrice e curatrice dal 1998 del SaloneSatellite, un'iniziativa del Salone Internazionale del Mobile, dove cerca e mette in mostra, con un fiuto eccezionale, giovani creativi e scuole di design di tutto il mondo.

Since 1998, she is the founder and curator of SaloneSatellite, an initiative from the Salone Internazionale del Mobile, where she searches out and exhibits, with exceptional instinct, young designers and design schools from around the world.

Luisa Delle Piane
Dal 1999 la gallerista Luisa Delle Piane indossa regolarmente e colleziona, in diversi colori, orecchini che Giancarlo Montebello ha realizzato appositamente

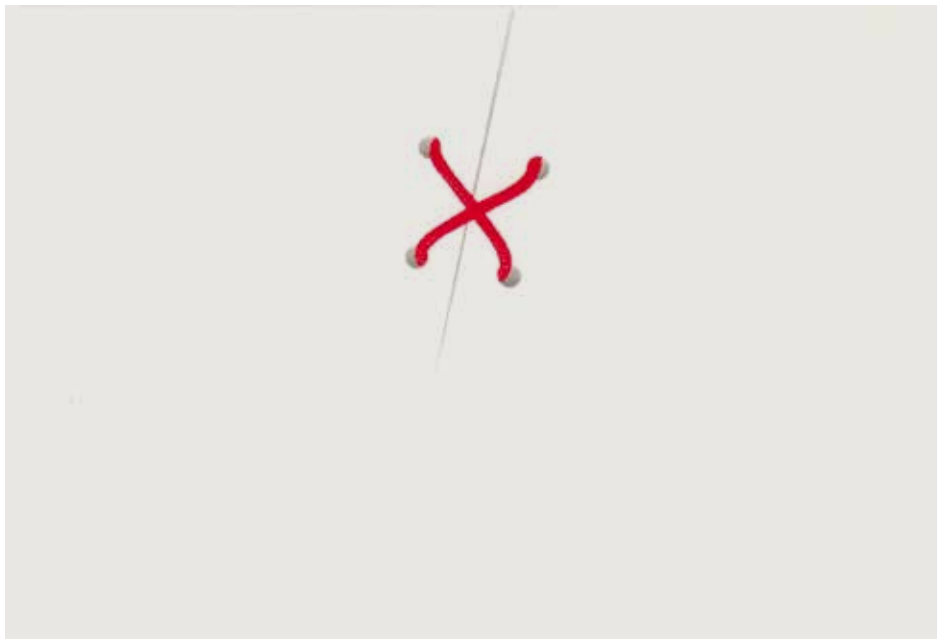
per lei. Già nel 1998 la Delle Piane espone il lavoro di Montebello nella sua galleria. / Since 1999, the gallery owner Luisa Delle Piane has regularly worn and collected, in different

colours, earrings that Giancarlo Montebello made especially for her. Delle Piane has exhibited Montebello's in her gallery since 1998.

Caterina Crepax
Sott'acqua di carta
1999

Giovanna Talocci
Jubilo
1999
MAC

Teresa La Rocca
Carosello
1999
Acierno



Luciana Massironi
*Souvenir
 from Venus*
 1999



Gioiello – Jewellery

Cloe Piccoli

Il gioiello è simbolico, magico, propiziatorio, apotropaico, protegge dai pericoli. È oggetto d'affezione, eredità, memoria, identità. È noto che Peggy Guggenheim avesse ricevuto gli ospiti all'*opening* della sua galleria newyorkese Art of this Century con un orecchino di Alexander Calder e uno di Yves Tanguy a dichiarare la sua imparzialità fra Astrattismo e Surrealismo. I gioielli, in particolare gli orecchini, erano la sua passione e una parte fondamentale della sua identità e rappresentazione. A Palazzo Venier dei Leoni a Venezia ne aveva tappezzato le pareti della camera da letto. Preziosi non solo per il valore dei materiali, ma per la loro unicità, per il significato, l'estetica, il progetto i gioielli hanno accompagnato uomini e donne nei secoli dei secoli: dalla regina egizia Nefertiti a Federico II di Svevia incoronato ad Aquisgrana nel 1215 con corone e gioielli sfarzosi, a principi, papi, imperatori, fino all'individuo contemporaneo distillato in un'opera simbolica come *Engagement Ring* di Andy Warhol. Il gioiello è evocativo, immediato, va oltre le parole come suggerisce Michel Foucault ne *Le parole e le cose*. Ciò che distingue il gioiello è la sua rarità, l'eccezionalità, nel disegno, nel progetto, nel materiale e nell'oggetto, come racconta Ettore Sottsass in un poetico scritto sull'ornamento: "Eccezionale è il possesso di conchigliette arrivate da sconosciuti mari lontani [...] Eccezionale è il possesso di piume di Quetzal, epifanie verde-oro nella tenebra della foresta [...] Eccezionale è il possesso dell'ambra, resina di alberi sprofondati nelle molto, molto antiche paludi [...] Eccezionale è il possesso del corallo raccolto sulle rocce del fondo del mare [...] Eccezionale è il possesso dell'oro disperso nelle acque delle montagne [...] Eccezionale è il possesso della perla, nascosta nella conchiglia in acque calde [...] Eccezionale è il possesso del diamante, del rubino, dello smeraldo, dello zaffiro, di quei cristalli apparsi in modo imprevedibile nel rombo, nei fiumi, nelle ceneri di interminabili, sconvolgenti, terrificanti, catastrofi geologiche". Eccezionale è l'unicità di un gioiello che distilla tutte queste e molte altre proprietà fino a renderlo un oggetto cosmico.

Jewellery is symbolic, magical, propitiatory, apotropaic and it protects from danger. It is the object of affection, heritage, memory and identity. It is well known that Peggy Guggenheim welcomed guests at the opening of her Art of this Century gallery in New York wearing one earring by Alexander Calder one by Yves Tanguy, a way of declaring her impartiality between Abstractionism and Surrealism. Jewellery, and earrings in particular, was her passion and a key part of her identity and representation. At Palazzo Venier dei Leoni in Venice, she lined the walls of her bedroom with jewels. They are precious not only due to the value of the materials, but also for their uniqueness, for the meaning, aesthetics, design. Jewellery has accompanied men and women since the beginning of time: from the Queen of Egypt, Nefertiti to Frederick II who was crowned in Aachen in 1215 with crowns and sparkling jewels, from princes to popes, from emperors to the contemporary man, distilled in a symbolic work like Andy Warhol's *Engagement Ring*. Jewellery is evocative, immediate, and it is something that goes beyond words, as Michel Foucault suggested in his *The Order of Things*. That what distinguishes jewellery is its rarity, its uniqueness in the design, in the material and in the object, as Ettore Sottsass talks about in a poem written on decoration: "Extraordinary is the possession of little shells that come from distant, unknown seas [...] Extraordinary is the possession of Quetzal feathers, green-gold epiphanies in the darkness of the forest [...] Extraordinary is the possession of amber, the resin of trees that are rooted in ancient swamps [...] Extraordinary is the possession of coral collected from rocks on the seabed [...] Extraordinary is the possession of gold scattered in mountain waters [...] Extraordinary is the possession of the pearl, hidden in its shell in warm waters [...] Extraordinary is the possession of diamonds, of rubies, of emeralds, of sapphires, of those crystals that appear unexpectedly as a rumble in rivers and in the ash of shocking and terrifying geological disasters". Extraordinary is the uniqueness of a jewel that distils all of these aspects and many other properties, making it a cosmic object.

Giorgia Brusemini
Lifting
2000



Marta Sansoni
TM531
2000
Stayer



Carlotta de Bevilacqua
Yang metamorfosi
2000
Artemide



Alessandra Pasetti
LAB
2000
Ferplast



Marina Sent
Susanna Sent
Soap
2000
Marina e Susanna Sent



Giorgia Brusemini
Cappello parasole
2000



Kazuyo Komoda
La tavola imbandita
2000
Autoproduzione



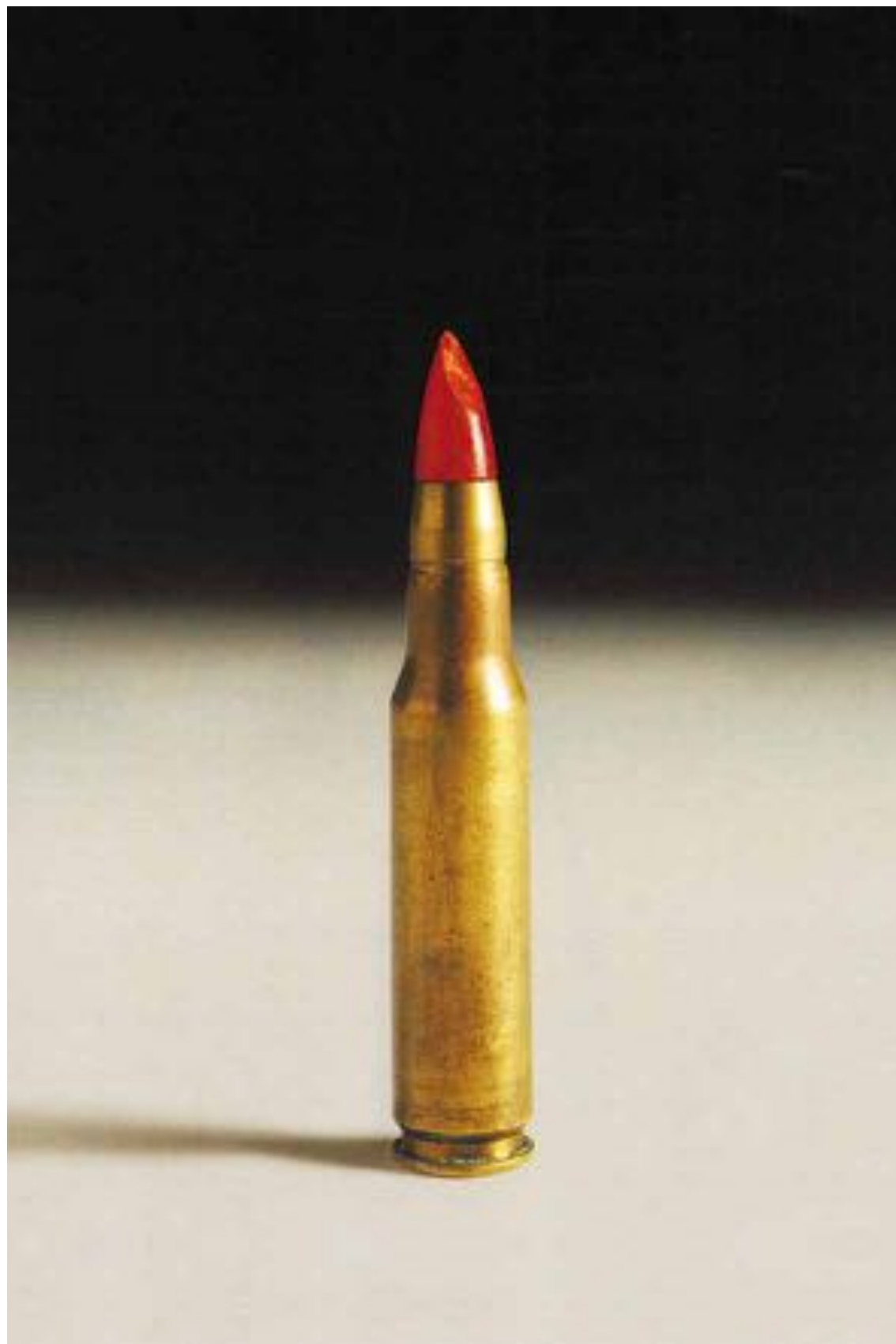
Kazuyo Komoda nel progettare *La tavola imbandita* ha guardato il mondo da un altro punto di vista, più basso e fantasioso, pensando "a tutto ciò che prima non c'era anche se irrealizzabile"* ha trasformato lo spazio sotto un tavolo. Con un oggetto che è insieme gioco e arredo porta il cielo sotto al tavolo creando una domestica isola che non c'è. Il concept non è una novità assoluta, tutti i bambini sanno che quello spazio delimitato da un piano e quattro gambe può essere nascondiglio, caverna, rifugio segreto; luogo troppo piccolo per gli adulti, perfetto per chi non è ancora cresciuto. L'innovazione sta nel prendere sul serio questa conoscenza popolare, Kazuyo Komoda lo fa a cominciare dal nome, che è serio, come lo deve essere il progetto di condivisione di una tavola. Lo fa con intelligenza, progettando uno strumento per stare insieme a tavola, non per forza tutti seduti composti allo stesso modo.

*(Bruno Munari, *Fantasia*)
cfp

When designing *La tavola imbandita*, Kazuyo Komoda looked at the world from another perspective, lower and more imaginatively, thinking about "everything that was not there before even if unachievable"*, transforming the space under the table. With an object that is both a game and a piece of furniture, she brings the sky under the table, creating a domestic island that isn't there. The concept is not completely new, all children know that the secret space squared off by a table top and four legs can be a hiding place, a cave, a secret hideaway; a place that is too small for adults, perfect for anyone who has not yet grown up. Innovation lies in taking this popular knowledge seriously, Kazuyo Komoda does so starting with the name, which is serious, as is fitting for any project that deals with the sharing of a table. She does so with intelligence, designing a tool for being together at the table, not necessarily all sat together in the same way.

*(Bruno Munari, *Fantasia*)
cfp

Silvia Morera
Lipstick Bullet
 2000



Rossetto – Lipstick

Giuliana Altea

Theda Bara, bistratissima vamp degli anni Venti, lo portava scuro, ma solo perché le altre sfumature svanivano sotto le luci dei set del muto; a Marilyn Monroe piaceva arancione, a Twiggy rosa; chiaro o bianco con l'optical, nero o viola col punk, rosso negli anni Cinquanta, nudo nei Novanta: il gusto e le mode cambiano ma il rossetto resta, simbolo intramontabile di seduzione che condensa sensualità, allure e glamour in un sottile strato di crema colorata. Le sue origini affondano nella notte dei tempi, fino alla Mesopotamia, dove si ricorreva a una mistura a base di pietre preziose frantumate, e all'Egitto, dove eleganti di ambo i sessi usavano argilla rossa e cocciniglia.

“Migliore amico di ogni ragazza” (e senz'altro più accessibile dei diamanti), il rossetto è diventato di prammatica per la maggioranza delle donne da quando, ormai cento anni fa, al tradizionale vasetto o compact si è sostituito il tubo che lo ha reso portatile, sdoganando così anche il gesto prima inammissibile e peccaminoso di applicarlo in pubblico. Il bastoncino rosso che si erge dalla sua guaina di metallo richiama – con licenza di Freud – altre e più carnali erezioni: lo sapeva bene Claes Oldenburg quando nel 1969 dedicava a questo accessorio di *make-up* un monumento gonfiabile su cingolati (*Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*), ironico commento sulla correlazione tra guerra del Vietnam e consumismo sfrenato, ma anche allusione al rapporto tra l'idea di femminilità legata al rossetto e il machismo. Se il *lipstick* nel suo tubetto è fallico, una volta applicato diventa vaginale. Soffice, umida e vermiglia, la bocca dipinta sarebbe, informano autorevoli studi, una metafora dei genitali femminili intesa a segnalare ricettività sessuale e fertilità. Ancora una volta sono gli artisti a captare il messaggio: il divano *Mae West Lips Sofa* di Salvador Dalí (1936) con le sue curve ipertrofiche rivestite di satin traduce magistralmente in termini di design la promessa sensuale lanciata dal rossetto.

Theda Bara, the bistred vamp of the 1920s, wore hers dark, but only because others shades were lost under the lights on the sets of her silent movies. Marilyn Monroe liked hers orange, Twiggy pink. Light or white with optical, black or purple with punk, red in the 1950s, nude in the 1990s: tastes and fashions change, but lipstick remains a timeless symbol of seduction, sensuality, allure and glamour condensed in a thin layer of coloured cream. Its origins lie in the mists of time, back to Mesopotamia, where they used a mixture of crushed gemstones, and Egypt, where both sexes used red and cochineal clay. “Every girl's best friend” (and certainly more accessible than diamonds), lipstick became customary for the majority of women since, over a hundred years ago, the traditional jar or compact was replaced by the stick, making it portable and absolving the previously unacceptable gesture of applying it in public. The red stick rising from its metal cover – with a nod to Freud – recalls other, more carnal erections. Claes Oldenburg was well aware of this when, in 1969, he dedicated an inflatable monument (*Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*) to this accessory, an ironic comment on the correlation between the Vietnam War and rampant consumerism, but also alluding to the relationship between the idea of femininity linked to lipstick and machismo. If lipstick in its tube is phallic, once applied it becomes vaginal. Soft, wet and crimson, the painted mouth would be, according to authoritative studies, a metaphor for female genitalia, indicating sexual receptivity and fertility. Once again, artists capture the message: the *Mae West Lips Sofa* by Salvador Dalí (1936) with its satin-lined hypertrophic curves masterfully translates the sensual promise of lipstick.

Elisabetta Gonzo
Alessandro Vicari
Rosemary's Berceuse
2000
Galleria Luisa Delle Piane



La culla è un progetto di attenzioni, un oggetto pensato per la cura, trasposizione spaziale del legame ancestrale fra madre e figlio. *Rosemary's Berceuse* è una culla/poltroncina a dondolo emblematica per forma e funzione, fulcro del progetto è il dondolio dolce, lento e ripetitivo, che aiuta i neonati ad addormentarsi e le madri a rilassarsi. Nella doppia funzione si visualizza un legame indissolubile, quasi simbiotico, che nasce e vive dello stesso movimento. L'attenzione più sofisticata che i progettisti introducono è quella di riservare a ognuno il proprio posto, di mantenere due spazi distinti che permettano di stare vicini e comodi, di influenzare, ma non confondere, i primi momenti di una vita e la propria identità.

cfp

The cot is a project of care, an object designed for nurturing, a spatial transposition of the ancestral bond between mother and child. *Rosemary's Berceuse* is a cot/rocking chair that is emblematic in its form and function, the focus of the design is the gentle rocking, slow and repetitive, which helps babies fall asleep and mothers relax. Its dual function shows an unbreakable, almost symbiotic bond, that is born out of and lives in the same movement. The more sophisticated element introduced by the designers is that of reserving each people their own place, of maintaining two separate spaces that allow them to remain close and comfortable, to influence, but not confuse, the first moments of a life and identity.

cfp

Clio Calvi
Altarino da sempre presente nella Galleria Clio Calvi Rudy Volpi, aperta a Milano nel 2001.

A small altar, an ever-present feature in the Galleria Clio Calvi Rudy Volpi, that opened in Milan in 2001.



Studio Akomena
Pesaro
2001
Dilmos

Miriam Invitti
BiBacio
2001
Autoproduzione
/ Self-production



Luisa Bocchietto
Vas-One light
2001
Serralunga



“Multitasking” è un aggettivo mutuato dall’inglese spesso impiegato per descrivere un’attitudine molto femminile a fare e pensare più cose contemporaneamente. D’altra parte, è la scienza a confermarlo: la differente conformazione del cervello di uomini e donne porta gli uni a essere più “focalizzati”, le altre più “trasversali”. Buon esempio di tale trasversalità sono le plurime attività di Luisa Bocchietto. Architetto, curatore, per sei anni presidente dell’ADI – seconda donna dopo Anna Castelli –, direttore editoriale della rivista “PLATFORM”, futura presidente mondiale di ICSID, dal 2017, la Bocchietto è costantemente impegnata in un percorso di valorizzazione del design italiano, con un’attenzione particolare alle donne del mondo del progetto, si veda la mostra del 2008 *D come Design* curata con Anty Pansera. Oltre all’impegno, c’è posto anche per l’ironia nel suo design. Con *Vas-one* – ottenuto mediante un innovativo processo di stampaggio rotazionale del polietilene – Luisa Bocchietto compie un’operazione di matrice Pop: altera le forme, le decontestualizza, trasforma le funzioni introducendo un elemento luminoso. Mutamenti imprevedibili, come anche nel profumo solido *B-Sex*, omaggio a Sapper e Zanuso, dove anziché giocare col micro e col macro, sono toccati i cambiamenti di stato della materia. Sempre in modalità “multitasking”, ovviamente.

dg

“Multitasking” is a word that is often used to describe a very female way of doing and thinking about more than one thing at once. Science confirms it: the different conformation of male and female brains leads men to be more “focussed”, and women to be more “transversal”. A good example of such versatility is found in Luisa Bocchietto’s work. An architect, curator, president of the ADI for six years – the second women after Anna Castelli –, editorial director of the magazine “PLATFORM”, future world president of ICSID, from 2017, Bocchietto is constantly engaged in a process of enhancement of Italian design, with a special focus on women in the design world, as in the 2008 exhibition *D come Design*, curated with Anty Pansera. In addition to commitment, there is also room for irony in her design. With *Vas-one* – obtained by means of an innovative process of rotational polyethylene moulding – Luisa Bocchietto performs a task from the Pop matrix: she alters forms, decontextualizing them, transforming their functions by introducing a light element. Unforeseeable changes, like in her solid perfume *B-Sex*, homage to Sapper and Zanuso, where rather than playing with the micro and macros, she changes the state of the material. Always in a “multitasking” way, of course.

dg

Marta Laudani
Marco Romanelli
Nuuk
2001
Driade



Marta Laudani
Marco Romanelli
Stone of Glass
2001
Oluce

Simona Costanzo
Esserini
2001
Esserini



Irene Guerrieri
Zebra, Pig
2002
Trudi/Sevi



Ilaria Gibertini
Miriam Mirri
Bon Ton
2002
United Pets



Elisa Gargan
Giovannoni
Terri Pecora
Baby dish
2002
Viceversa



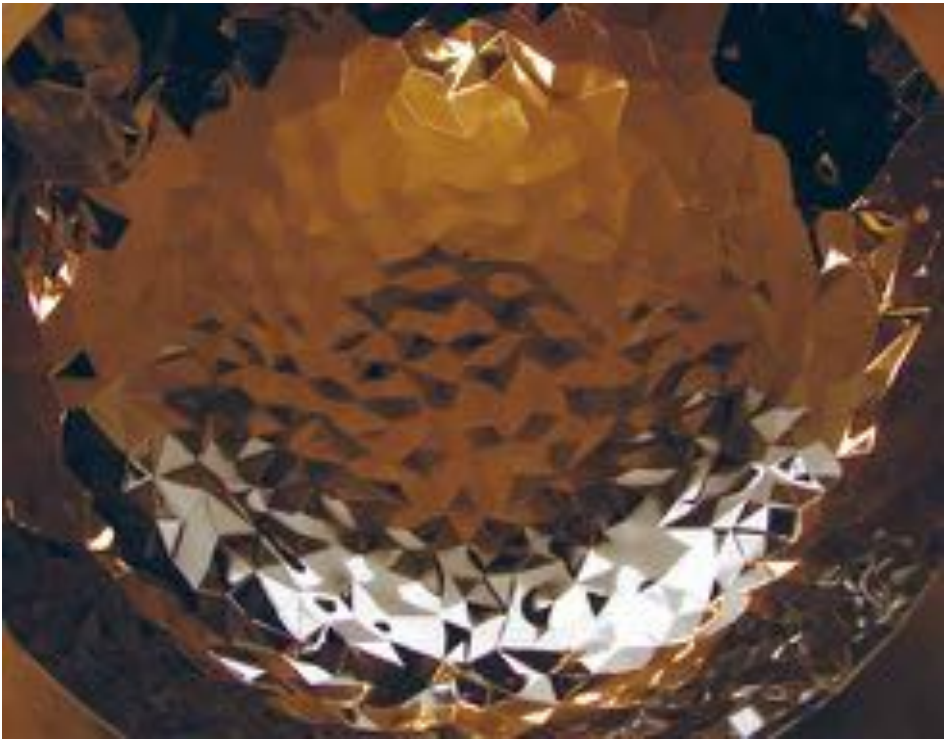
Ilaria Gibertini
Miriam Mirri
Bubble
2002
United Pets



Elisa Gargan
Giovannoni
Terri Pecora
Baby teether
2002
Viceversa



Claudia Raimondo
Joy n.1
2002
Alessi



Marisa Bronzini
Filo 110
2002



Carlotta de Bevilacqua
Sui
2002
Artemide



Cinzia Ruggeri
Adozione virtuale
2002
Notturmi Mosaici
Ravenna



Donata Paruccini
Clothes Rack
2002
Eno



Ispirato ai punch-ball delle vecchie palestre di boxe, questo appendiabiti è uno degli oggetti icona della produzione di Donata Paruccini. Questo appendiabiti è formato da due coppie di sfere di diverso diametro rivestite in cuoio e tenute insieme da due corde in pelle, la funzione dell'oggetto è del tutto inaspettata, ma egregiamente svolta. La forma sferica di ciascun appendiabito, infatti, permette di appendere giacche e cappotti senza deformarne il tessuto. Milanese di nascita, sarda per formazione, si diploma in Industrial Design all'I.S.I.A. di Firenze con Jonathan De Pas, e dal 1994 al 1997 lavora a Milano nello studio di Andrea Branzi. Donata Paruccini appartiene alla generazione dei cosiddetti Giovani Designer Italiani, un gruppo di progettisti in grado di lavorare con la stessa disinvoltura per l'autoproduzione e per le grandi industrie che hanno disegnato le nuove icone del design italiano del XXI secolo.

mp

Cinzia Anguissola
d'Altoé
Primavera
2003
Terreblu



Inspired by the punching balls found in old boxing gyms, this hanger is one of the most iconic pieces of all Donata Paruccini's production. This clothes hanger consists of two pairs of balls of different diameters, covered with leather and held together by two leather cords, the function of the object is entirely unexpected, but very well performed. The spherical shape of each coat hanger, in fact, allows you to hang jackets and coats without misshaping the fabric. Born in Milan and trained in Sardinia, she graduated in Industrial Design from I.S.I.A. in Florence with Jonathan De Pas, and between 1994 and 1997, she worked in Milan in Andrea Branzi's studio. Donata Paruccini belongs to the group of so-called *Giovani Designer Italiani* (Young Italian Designers), a group of designers who can work in self-production as easily as they can work for big industry to develop the new icons of Italian design in the twenty-first century.

mp

Paola Petrobelli
Contentitore 1B
2003
Simone Cenedese,
Murano



Giovanna Talocci
Twins
2003
San Lorenzo



Donata Paruccini
Bottoni
2003
Autoproduzione
/ Self-production



Bottone – Button

Silvana Annicchiarico

Nella sua apparente semplicità, ma anche nella sua complessità, il bottone è tra gli oggetti più interessanti dal punto di vista della “differenza” di genere. Presente nelle culture sartoriali di tutto il mondo, senza sostanziali differenze fra una tradizione o una cultura e un’altra, il bottone ci pone di fronte a un enigma quasi irrisolvibile: perché in qualsiasi paese del mondo, oggi come qualche secolo fa, negli abiti maschili i bottoni sono cuciti a destra e in quelli femminili invece sono a sinistra? Come si spiega la pervasiva e capillare diffusione di quello che gli anglosassoni chiamano *The Button Differential*, il “differenziale del bottone”? Le spiegazioni proposte per giustificare questa curiosa differenza sono le più fantasiose: chi dice che dipendono dal fatto che gli antichi cavalieri preferivano sbottonarsi con la mano sinistra, avendo quindi i bottoni a destra, perché la mano destra doveva essere sempre libera per impugnare la spada, e chi dice invece che l’abbottonatura a sinistra negli abiti delle signore dipende dall’usanza che queste avevano di farsi aiutare nella vestizione dalle mani esperte delle dame di compagnia. Convincente? Così così. Quel che sorprende, piuttosto, è proprio la longevità e l’ubiquità di questa consuetudine: quasi a dire che spesso la differenza di genere trova fondamento e conferma anche nei dettagli oggettuali. E nello spazio interstiziale che intercorre fra l’asola il bottone.

In its apparent simplicity, but also in its complexity, the button is an interesting object when looked at from the point of view of gender “differentiation”. A feature in sartorial cultures around the world, with few differences between one tradition or culture and another, the button offers us a nearly unsolvable riddle: why, in almost any country in the world today, are buttons sewn onto the right in men’s clothes, but on the left in women’s clothes? How can we explain the pervasive and widespread dissemination of what is known as *The Button Differential*? The proposed explanations to justify this curious difference are highly imaginative. There are those who say that it is because of knights of yore who preferred to unbutton with their left hand, meaning the buttons were placed on the right so that their sword-wielding right hand would always be free. There are others who maintain that the buttons on the left in women’s clothes comes from the custom of ladies being helped in getting dressed by the expert hands of ladies-in-waiting. Convincing? Almost. What is surprising is the longevity and ubiquity of this convention: almost as if gender difference is grounded and confirmed even in the details of objects. And in the interstitial space that exists between the button and the buttonhole.

Lella Valle Vignelli
Seicento
2003
San Lorenzo



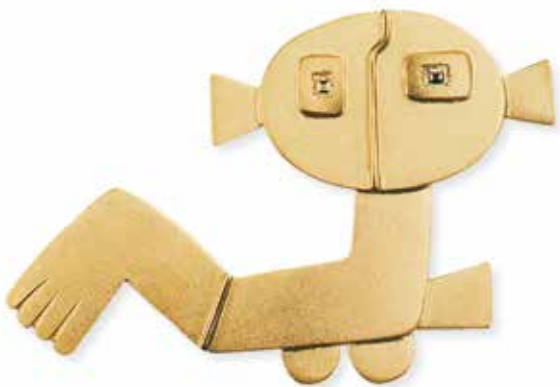
La collana *Seicento* nasce dall'interesse di Lella Vignelli per le favolose gorgiere barocche e dalla maestria di San Lorenzo nell'applicare le competenze di designer e architetti nell'ambito del gioiello. Collana in argento che ricalca i modelli dei collari elisabettiani dell'abbigliamento aristocratico maschile e femminile, la *Seicento* illumina il viso della donna, incorniciandolo in una fitta trama ondulata. Del tessuto riprende la flessibilità e in qualche modo la morbidezza. Essendo estremamente sottile, infatti, la lastra argentea perde la sua rigidità e si presta ad un movimento che cerca le forme anatomiche rendendo così il gioiello comodo e indossabile. Un progetto senza tempo, rigoroso, non alla moda, coerente con la filosofia e la creatività femminile che contraddistingue tutti i lavori di Lella Vignelli, una progettista curiosa, elegante e riservata.
ac

The *Seicento* necklace came about because of Lella Vignelli's interest in fabulous Baroque ruffs and the mastery of San Lorenzo in applying the skills of designers and architects in the field of jewellery. A silver necklace which follows the models of male and female Elizabethan aristocratic collars, the *Seicento* illuminates the female face, framing it in a thick and wavy setting. It takes flexibility and, in some sense, softness from fabric. As it is extremely thin, the silver sheet loses its rigidity and lends itself to movement, seeking anatomical forms, thus making it a comfortable and wearable piece. A timeless and meticulous design, not adhering to fashions, consistent with the philosophy and female creativity that distinguishes all of Lella Vignelli's work, a curious designer, elegant and discreet.
ac

Luisa Albertini
La signora perplessa
2003
Benzoni Gioielli, Como

Luisa Albertini
Volteggiante
2003
Benzoni Gioielli, Como

Luisa Albertini
Saccente
2003
Benzoni Gioielli, Como



Afra Bianchin Scarpa
Hokusai
2003
San Lorenzo



Annalisa Cocco
Através
2003
Imago Mundi



Francesca Carallo
Kaos
2004
Francesca Carallo



Chiara Camoni
Beauty
2004



Terry Dwan
Falò
2004
Riva1920



Fulvia Mendini
Medinilla Magnifica
2004



La Medinilla Magnifica è una pianta esotica originaria delle Filippine e di Giava dalla straordinaria infiorescenza. *Nomen Omen*. L'omonima seggiolina pieghevole di Fulvia Mendini, nell'aprirsi, o, per meglio dire, nello schiudersi, rivela in sintesi il suo caleidoscopico immaginario visivo, popolato di colorati, carnosi e surreali fiori, insetti e uccelli. Fulvia Mendini fa propria la lezione paterna del decoro come tema autonomo di progettazione ma, a partire da essa, sviluppa una personale ricerca che tocca tanto la decorazione quanto la pittura. Rendendosi lei stessa, come artista e progettista, "autonoma". E libera di combinare con onnivora curiosità, in maniera trasversale, Oriente e Occidente, Alex Katz e mandala tibetani, miniature indiane e illustrazioni per l'infanzia. E così via. Con uno stile asciutto e lineare Fulvia Mendini sintetizza la complessità del reale. Per dare vita a universi segnici ipnotici e affascinanti pronti a invadere leggeri, e un poco ironici, qualsivoglia superficie. dg

The Medinilla Magnifica is an exotic plant native to the Philippines and Java that has an extraordinary inflorescence. *Nomen Omen*. Fulvia Mendini's folding chair with the same name, in its opening reveals her kaleidoscopic visual imagination, populated by colourful, fleshy and surreal flowers, insects and birds. Fulvia Mendini makes the paternal lesson of decoration as an autonomous design theme of her own, but starts from it to develop a personal research that touches on decoration as well as painting. Making herself, as an artist and designer, "autonomous". And free to combine, with omnivorous curiosity, and in a transversal way, East and West, Alex Katz and Tibetan mandalas, Indian miniatures and illustrations for children. And so on. With a dry and linear style, Fulvia Mendini synthesizes the complexity of reality. Giving life to hypnotic and fascinating universes that are ready to invade light, and somewhat ironic surfaces. dg

Giovanna Caminiti
Raccontami una storia
2004



Alessandra Cusatelli
Bootleg ZZ Rats
2004
Cinelli



Elisa Ossino
Sabien Devriendt
Cradle
2005
NUME design for children



Nunzia Carbone
Rocco del crocco
2005



Roberta Morittu
Annalisa Cocco
Nido
2005



Nathalie Jean
M01
2005



Laura De Santillana
Untitled
2005
Fonderia Arte Brustolin
Verona



Doriana Mandrelli
Massimiliano Fuksas
Island
2005
Short Stories / Gorilab

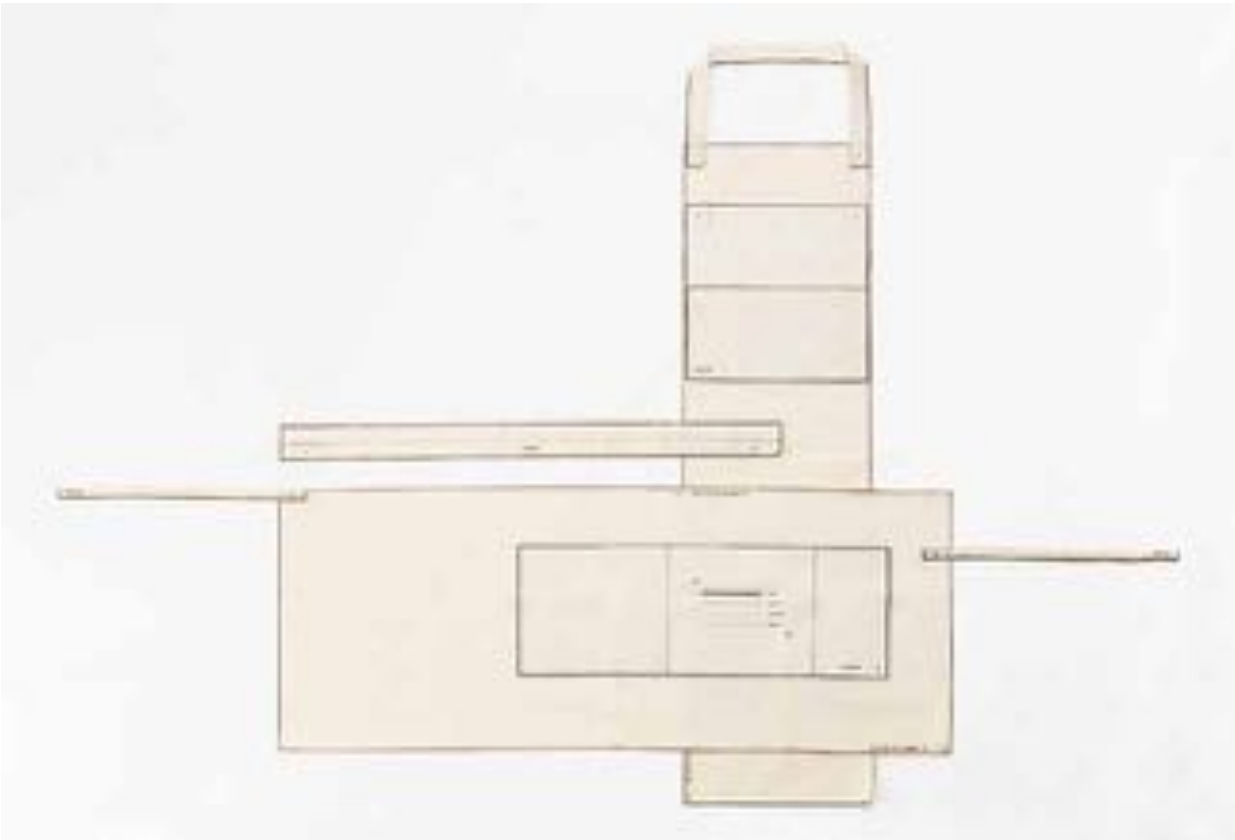


Ludovica Serafini Palomba
Roberto Palomba
Lavabo consolle
2005
Laufen Bathroom AG

Raffaella Mangiarotti
Matteo Bazzicalupo
(deepdesign)
Dandelion
2005
Tecnodelta



Lorenza Branzi
Miyuki Ikeda
Grembiule unisex
2005



Claudia Pignatale
Galleria Secondome
2006
È la prima galleria di
design romana dedicata
alla promozione di nuovi e
giovani talenti.

It is the first Roman design
gallery with a focus on new
and young talents.



Chiara Scarpitti
Organica Necklace
Organica Earrings
Organica Ring
2006
Chiara Scarpitti Studio



Clara Mantica
Giuliana Zoppis
Best Up
2006



L'acronimo significa bello, equo e sostenibile, Up sta per “diamoci una mossa”. Nata nel 2006 per volontà di due giornaliste indipendenti e curiose come Clara Mantica e Giuliana Zoppis, con Piera Gandini come mentore, Best Up è un'associazione no profit che opera in un terreno delicato e complesso come la sostenibilità sociale e ambientale del progetto. Strutturata come un arcipelago, si sviluppa per interessi e sinergie; al centro, una decina di socie con diverse professionalità che lavorano in ambito imprenditoriale, sociale, progettuale, didattico e nella comunicazione, unite dalla volontà di promuovere, insieme, eticità e bellezza. Nei dieci anni trascorsi dalla sua fondazione Best Up ha lavorato con oltre 600 fra designer, autoproduttori e piccoli imprenditori, offrendo esempi d'imprenditorialità, di formazione, di associazionismo, di progettualità bella e virtuosa ad alcune migliaia di persone attraverso il sito, il giornale e gli eventi organizzati a Milano e in tutta Italia. Il *Manifesto di Best Up* (2010) raccoglie ed esprime i principi dell'Associazione e ben rappresenta un approccio al design che propone una prospettiva diversa rispetto a quella dominante nel Novecento.

sa

Paola Navone
Vulcano
con gli occhi
2006



The name is an acronym meaning *bello, equo* and *sostenibile* (beautiful, fair, sustainable), Up is for “let's get a move on”. Founded in 2006 by two curious and independent journalists Clara Mantica and Giuliana Zoppis, with Piera Gandini as a mentor, Best Up is a non-profit organization that operates in the delicate and complex area of social and environmental sustainability in design. Structured like an archipelago, developing interests and synergies; in the centre, a dozen female members from different professions from enterprise, social, design, teaching and communication sectors. They are united by the desire to promote, together, ethics and beauty. Over the ten years since its foundation, Best Up has worked with more than 600 designers, self-producers and small business owners, offering examples of virtuous and beautiful entrepreneurship, training, associations and design, to several thousand people through their website, newspapers and events organized in Milan and across Italy. The *Manifesto di Best Up* (2010) gathers together and expresses the principles of the association and it represents a design approach that offers a different perspective to the one that has been dominant in the twentieth century.

sa

Luisa Baldassari
Sweet Illusion
2007
Workshop Prosthesis as
a piece of Jewellery, ISIA
Roma, promosso da
/ promoted by Props and
Pearls



Anita Donna Bianco
Francesca Casati
Maria Elektra Strachini
Lampadario & Friends
2007
C12 autoprodotta



Arabeschi di Latte
Francesca Sarti
So Sweet
2007



Donata Paruccini
Umbrella Stand
2007
Eno



Laurence Humier
Meeting Chairs
2007
Corti F.lli
Metalmeccanica S.R.L.



Xie Dong
Adelaide
2007
Driade

I vasi progettati da Xie Dong e dedicati ad Adelaide Astori è come se parlassero di lei attraverso la purezza del bianco, la morbidezza delle curve, la sofisticatezza della lavorazione, l'unicità delle forme e l'imprevedibilità del risultato. Come in un'istantanea, nei vasi di Xie Dong sembra che un tessuto plissettato venga immortalato nell'attimo in cui è attraversato dal vento. Ma il materiale con cui sono realizzati è la porcellana *bone china* che, grazie all'amore della progettista cinese per le sperimentazioni con i materiali e con le tecniche riesce ad essere accartocciata e increspata. Le superfici candide e lucide giocano con la luce, la durezza della ceramica si ammorbidisce e lascia spazio a un racconto poetico della profonda sapienza artigianale e delle infinite possibilità offerte dai materiali. Un progetto che ben trasferisce la sensibilità e l'eleganza di Adelaide Astori ma anche la capacità di *scouting* della Driade e la sua straordinaria qualità manifatturiera. Un capolavoro per una donna speciale.

ac

The vases designed by Xie Dong and dedicated to Adelaide Astori almost speak about her through the purity of the white, the softness of the curves, the sophistication of the process, the uniqueness of the shapes and the unpredictability of the result. Like a snapshot, Xie Dong's vases look like pleated fabric that is immortalized at the moment in which wind passes through it. But these vases are made from *bone china* and, thanks to the Chinese designer's love of experimentation with materials and techniques, here it seems to be crumpled and crinkled. The white, glossy surfaces play with light, the hardness of ceramic is softened and makes way for a poetic tale of profound craftsmanship and the infinite possibilities offered by the materials. A design that transfers the sensibility and elegance of Adelaide Astori, but also Driade's scouting ability and its extraordinary manufacturing quality. A masterpiece for a special woman.

ac



Maria Pia Incutti
PLART
2008



Esporre al pubblico la propria collezione, di qualunque natura essa sia, è una scelta che comporta, inevitabilmente, il mettere a nudo un lato intimo e personale. Significa condividere il proprio privato. Svelare preferenze, magnifiche ossessioni, idiosincrasie. In oltre trent'anni, con curiosità, passione e tenacia Maria Pia Incutti, imprenditrice napoletana, ha costituito una delle collezioni di plastiche storiche più rappresentative al mondo: 1.500 opere che spaziano dall'arte al design alla cultura materiale. Dal 2008 la Incutti è l'anima della Fondazione Plart di Napoli, nata per presentare, conservare e valorizzare tale collezione. Pezzo di affezione un sassofono Grafton degli anni Cinquanta disegnato da Hector Sommaruga e suonato da importanti jazzisti, acquistato a un'asta a New York negli anni Ottanta. Non si tratta del primo oggetto entrato in collezione, ma, da subito, complici le suggestioni delle serate nei locali del Greenwich Village, ha esercitato uno speciale fascino sulla Incutti. Che lo ha desiderato. Ha "combattuto" per ottenerlo. E, alla fine, se l'è aggiudicato. Strapagandolo. Ma anche questo fa parte dello spirito di una collezionista. Ora, con orgoglio, Maria Pia Incutti riserva sempre a questo strumento un posto d'eccezione al Plart, che sia al centro di un'installazione o facendolo suonare da un musicista del calibro di Marco Zurzolo. Una storia personale, ricca di aneddotica, ben rappresentativa di una attitudine, molto femminile, di prendersi cura delle cose e preservarne la memoria per le generazioni future.

dg

Sergia Avveduti
Tifone
2008



Exposing a collection to the public, whatever it may be, is a choice that inevitably involves displaying a personal and intimate side. It means sharing one's privacy. Revealing preferences, wonderful obsessions, idiosyncrasies. Over the course of thirty years, Maria Pia Incutti, an entrepreneur from Naples, has, with curiosity, passion and tenacity, created one of the most representative collections of historical plastic objects in the world. 1,500 works ranging from art and design to material culture. In 2008, Incutti founded the Fondazione Plart di Napoli, created to present, preserve and enhance this collection. A particularly fond piece is a Grafton saxophone from the 1950s designed by Hector Sommaruga, and played by some important jazz musicians, which was bought at auction in New York in the 1980s. This was not the first piece to enter the collection but thanks to the suggestions of evenings spent in bars around Greenwich Village immediately held a special fascination for Incutti. It is what she wanted. She "fought" to get it. And, finally, she won it. Overpaying. But this also forms part of the collector's spirit. Now, proudly, Maria Pia Incutti gives special attention to this instrument at Plart, whether it is at the centre of a display or being played by a musician of the calibre of Marco Zurzolo. A personal story, rich in anecdotes, well representative of a – very feminine – attitude of taking care of things, and preserving their memory for future generations.

dg

Ginevra Bocini
Bambola Carmela
2008
Bitossi Ceramiche



Valentina Carretta
Funny fauna
2008
Fabrica per Secondome



Anita Donna Bianco
Books are furniture
2008
C12 autoprodotta



Mariavera Chiari
Sedia di Paglia
2008
MV%



Giovanna Caminiti
Vitruvio - il portaoggetti
2008



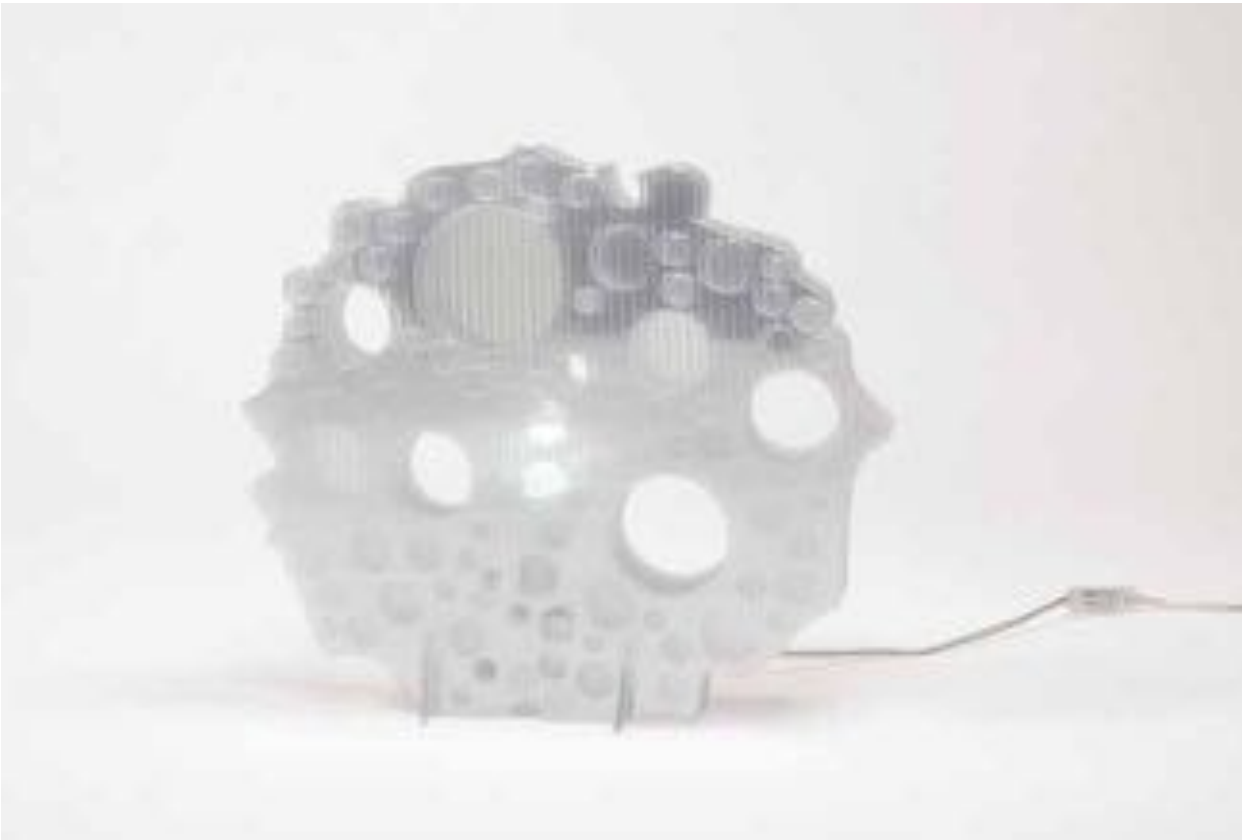
Mariavera Chiari
25 Animali
2008
MV%



Alessandra Comi
Rosa Plissé
Ottoman
2008
Poemo design



Paola Tassetti
Baloon Plastic-A
2008
Makako Design Lab



Monica Graffeo
Ivasi tall
2008
C.s.



Paola Navone
Sellerina
2008
Baxter srl



Beatrice Brovia
Ex voto
2009



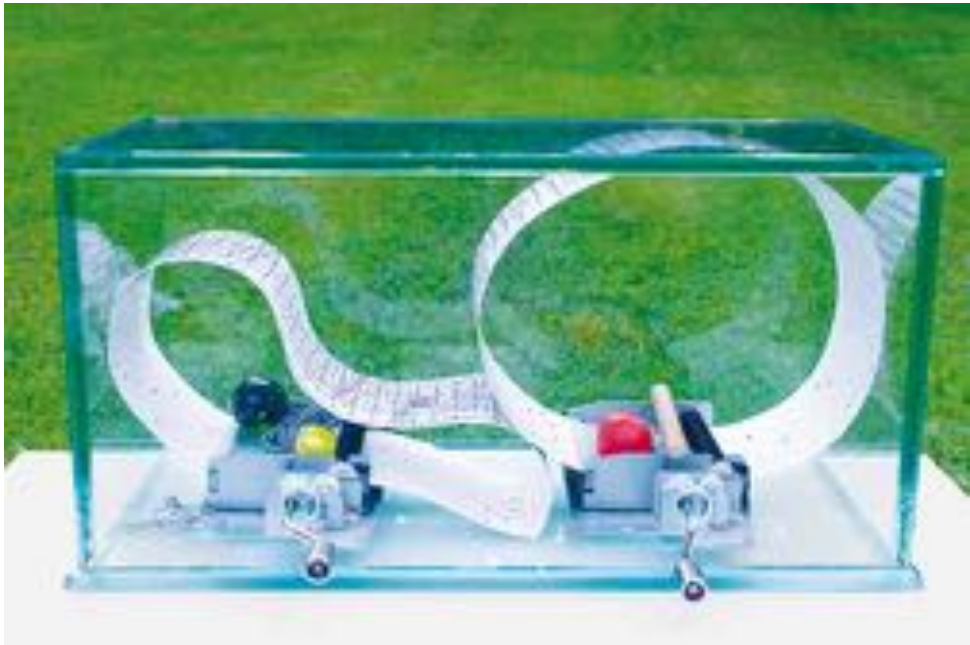
Maria Christina Hamel
Paradiso terrestre
2008



Patrizia Pozzi
Nidi d'Uomo
2008
Salix di Anna Patrucco



Chiara Demaria
A cage
2008
Autoproduzione
/ Self-production



Federica Marangoni
La luce della memoria
2008



Arabeschi di Latte
Francesca Sarti
Social Kitchen
2008



Arabeschi di Latte
Francesca Sarti
Electrica
2009



Sonia Pedrazzini
Le Morandine V.
2009
Autoproduzione - Molteni
per un'edizione speciale
/ Self-production - Molteni
for a special edition



Marta Giardini
Mariantonietta
2009
DMK

Eugenia Ingegno
Androgino
(Andros + Gynaikos)
2009

Johanna Grawunder
XX
2009
Glas Italia

Johanna Grawunder è architetto e designer, la sua attività spazia in tutte le scale del progetto dall'architettura all'interior design, dal prodotto industriale alle edizioni numerate. La sua poetica si è formata nei sedici anni di lavoro, dal 1985 al 2001, presso lo studio Sottsass Associati di cui diviene partner nel 1989 per poi fondare un proprio studio a San Francisco nel 2011. In questo progetto per Glass Italia la Grawunder lavora con il colore e la luce, elementi a lei cari, fondendone magistralmente l'impalpabile immaterialità con il carattere materico del vetro. *XX* è una consolle di cristallo trasparente rosa e arancio la cui caratteristica è quella di diffondere luce multicolore senza la necessità di utilizzare la corrente elettrica. L'essenza formale di quest'oggetto è descritta in modo chiaro ed efficace dal suo nome. La struttura della consolle è, infatti, composta da una base formata da due X in cristallo temperato e stratificato 8+8 mm, con dettagli in metallo cromato lucido, e da un piano dello stesso materiale posto semplicemente in appoggio sulla base.

Johanna Grawunder is an architect and design, her work touches on all areas of designer, from architecture and interior design to industrial production and limited editions. Her poetic comes from her 16 years of work, from 1985 to 2001, at the Sottsass Associati studio, where she became a partner in 1989, before founding her own studio in San Francisco in 2011. In this design for Glass Italia, Grawunder works with colour and light, elements that are dear to her, masterfully blending intangible immateriality with the material nature of glass. *XX* is a transparent console in pink and orange glass whose characteristic is to disseminate multi-coloured light without the need for electricity. The formal essence of the object is clearly described in its name. Its structure is made up of a base in two tempered and stratified glass Xs in 8+8 mm, with polished chrome metal details, and a plane of the same material simply placed on the base.

mp

mp



Eliana Maria Lorena
Unico
2009



Fulvia Mendini
Baby Alien
2009
Ceramiche Rigoni



Concetta Lorenzo
Go
2009
Superego Editions

Concetta Lorenzo
IL
2009
De Vecchi Milano 1935



Chiara Moreschi
Orticolae
2009
Lefel



Elisa Gargan Giovannoni
Domenica
2009
Alessi



.normaluisa
(Giorgiana Zappieri
di San Bonifacio)
Glue Cinderella
2009
Kartell



Cecilia Laschi
Barbara Mazzolai
Matteo Cianchetti
Octopus
2009
Istituto di BioRobotica
- Scuola Superiore
Sant'Anna, Pisa



Ludovica Serafini Palomba
Roberto Palomba
Plié
2009
Driade



Paola Navone
Taste Blue
2009
Reichenbach



Livia Rossi
Moment candles
2009
Autoproduzione
/ Self-production



Zaha Hadid
Genes
2009
Artemide



Susanna Bianchini
SB201 lingotto
2010
HENRYTIMI



Maria Stella Aloia
Orietta Ceccato
Ciclope
2010
Ilide



Elena Cutolo
Cazzuola
2010
Autoproduzione



Beatrice Brovia
Untitled (Beli)
2010



Claudia Losi
Dialogo tondo
2010



Chiara Onida
*The Domestic
Soundscape*
2010



Chiara Onida
If John only Knew
2010



Arianna Vivencio
*Ceramico Coffee
Table*
2010



Elsa Peretti
Open Heart
2010
Tiffany & Co.

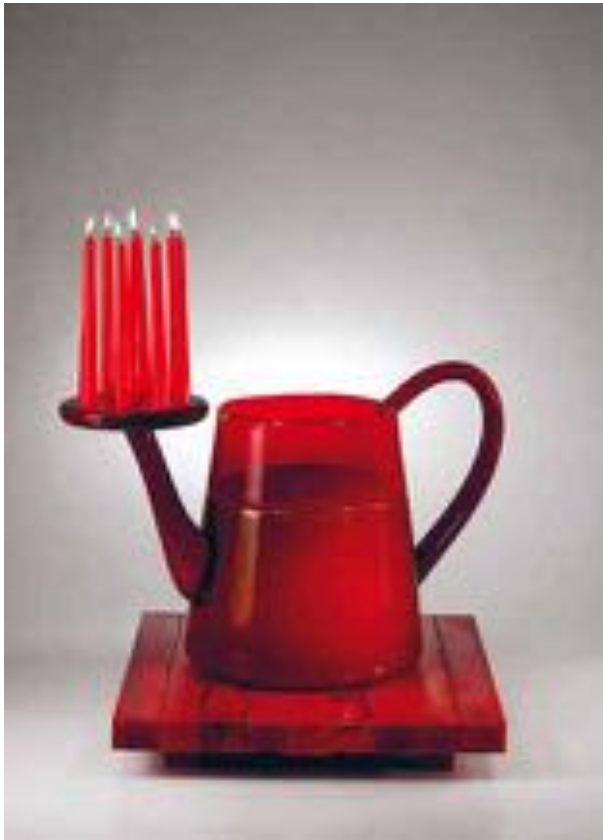
Naoko Shintani
Fioriera
2010
San Lorenzo



Anna Gili
A Viso Aperto
2010
Carlo Poggio Design



Kiki van Eijk
Love
2010
Venice Project



Paola Petrobelli
Modulo A
2010
Simone Cenedese

Chiara Pacifici
Odi
2010
Ranocchia terrecotte



Marta Laudani
Marco Romanelli
Together
2010
Driade



Dcomedesign
2010



L'associazione nasce nel 2010 riprendendo il nome della mostra dedicata alla creatività femminile nel design organizzata a Torino in occasione di Torino World Design Capital (2008). La fondano Anty Pansera, Luisa Bocchietto, Loredana Sarti e Patrizia Scarzella. Le ricerche sul design femminile avevano preso avvio a cura di Anty Pansera già nel 2002 con l'esposizione *Dal merletto alla motocicletta*, promossa dall'UDI e dal Comune di Ferrara. A questa prima esperienza hanno fatto seguito le mostre *Nientedimeno/Nothing Less. La forza del design femminile*, a Milano nel 2011, dedicata alla produzione di oggetti di design progettati da donne, e quindi nel 2013, in occasione delle Giornate Europee dei Mestieri d'Arte e in collaborazione con la Fondazione Cologni dei mestieri d'arte, a Palazzo Morando a Milano, *Donne in bottega. La presenza delle donne artigiane / protodesigner / designer / imprenditrici in Lombardia dal 1906 al 2012*. Nel 2014, a Faenza, la mostra *Lady Ceramica* ha indagato la presenza e il ruolo delle donne nel mondo della ceramica. Oltre a queste iniziative di carattere storico, miranti al recupero e alla valorizzazione dell'opera di figure femminili spesso poco note, l'Associazione Dcomedesign segue anche un filone di social design, che opera nell'ambito della formazione e interviene anche in paesi del Sud del mondo (Kenya, Tailandia, Filippine) per aiutare le donne a rendersi autonome nel progettare manufatti in tessuto e in ceramica. Oggi, coordinano l'associazione Anty Pansera, Patrizia Scarzella, Mariateresa Chirico e Annalisa Gamba.

sa

Antonella Ravagli
Scala
2010
Piccole imprese locali
/ Small local businesses



The association was founded in 2010 taking its name from the exhibition held in Turin dedicated to female creativity in design to mark Torino World Design Capital (2008). It is founded by Anty Pansera, Luisa Bocchietto, Loredana Sarti and Patrizia Scarzella. Research on female design started thanks to Anty Pansera back in 2002 with the *Dal merletto alla motocicletta* exhibition, promoted by the UDI and the Council of Ferrara. Following this came the exhibitions *Nientedimeno/Nothing Less. La forza del design femminile*, in Milan in 2011, dedicated to the production of objects designed by women, and in 2013, to mark the European Artistic Crafts Days and in collaboration with the Fondazione Cologni dei mestieri d'arte, at Palazzo Morando in Milan, *Donne in bottega. La presenza delle donne artigiane / protodesigner / designer / imprenditrici in Lombardia dal 1906 al 2012*. In 2014, in Faenza, the exhibition *Lady Ceramica* examines the presence and role of women in the world of ceramics. In addition to these historical initiative, aimed at restoring and valuing the work of often little known female figures, the Associazione Dcomedesign also follows a trend of social design, working in education and intervening in southern countries (Kenya, Thailand, the Philippines) to help women become autonomous in designing fabric and ceramic artefacts. Today, the association is coordinated by Anty Pansera, Patrizia Scarzella, Mariateresa Chirico and Annalisa Gamba.

sa

Miriam Mirri
*To...
You*
2010
Alessi



Livia Rossi
Threelloons
2010

Front
Front Page
2010
Kartell



Ionna Vautrin
Binic
2010
Foscarini



Tania Da Cruz
Wig Vase
2010
Idilli



Luisa Bocchietto
B-Sex
2010
Phytà



Laura Agnoletto
Fioretto
2011
Concorso / Competition
Disegna un cucchiaino,
sponsorizzato da /
sponsored by Domus
e / and Alessi



Antonia Astori
Spiros
2011
Driade



Silvia Beccaria
The Stars "Astral"
2011
Silvia Beccaria



Maddalena Selvini
S-pot
2011
Selvini&Weiss di
Maddalena Selvini

Valentina Cameranesi
Satiro 1
2011



Valentina Carretta
Fantastico domestico
2011
Fabrica per / for Seletti



Elena Cutolo
Shanghai
2011
Autoproduzione
/ Self-production



Vanessa Mitrani
Bee Ball
2011
Vanessa Mitrani
Creations



Andri Ioannou
Anthoza
2011
Fos Ceramiche

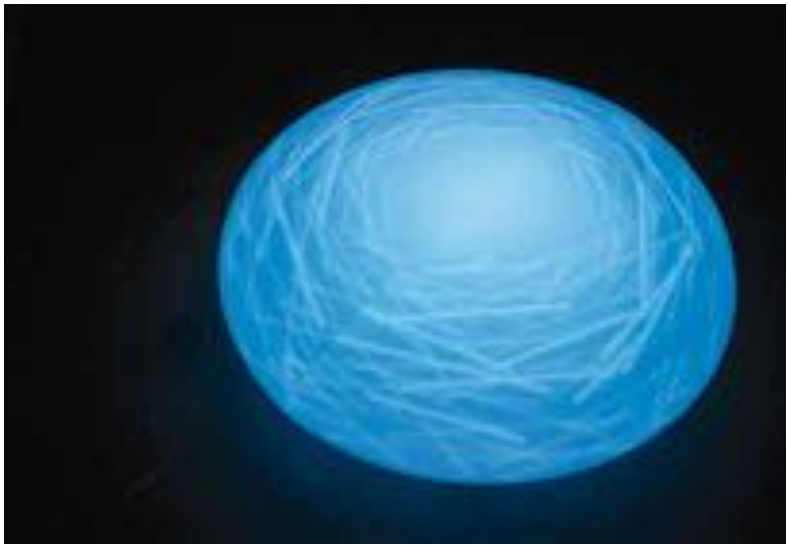
Elena Cutolo
Zimbabwe
2011
Autoproduzione
/ Self-production

Elisabetta Dupré
Mesh Surface
2011

Eugenia Morpurgo
Repair it yourself
2011

Dorota Kozlarska
Moon
2011
Corian DuPont

Daniela Puppa
Francesca Martelli
Athena
2011
Barovier & Toso



Vanessa Mitrani
*Le coeur d'un
 homme*
 2011
 Vanessa Mitrani
 Creations



Cuore – Heart

N.A.

Possono essere senza cuore sia lui che lei, rispetto a lui o a lei: cioè responsabili della sofferenza amorosa dell'altro o l'altra imposta con crudele e talvolta compiaciuta indifferenza. Sia lui che lei, quando il cuore fremente sempre meno dal punto di vista sentimentale e sempre di più da quello fisico, si forniscono di un pace maker che dà al loro cuore una pace artificiale ma essenziale alla sopravvivenza. Però in questo caso una differenza di genere c'è: la scatolelletta che controlla quell'organo un po' malandato, non è invisibile, a meno di essere ciccioni, ed essendo impiantata sotto pelle e più in basso della clavicola sinistra, in forma di francobollo commemorativo cioè grandicello, con un aspetto un po' allarmante e curioso, impedisce alle signore, alle donne, di portare scollature eccessivamente orizzontali, e le obbliga a fornirsi di costumi da bagno monacali e biancheria notturna (se non è ancora riservata al solo sonno) con spalle sbuffanti di volantini o altro espediente gradevole. Per il resto il cuore viene molto nominato e rappresentato nelle eterne poste appunto del cuore, anche quelle su appositi siti internet per dodicenni. Da qualche anno con una vistosa novità: se in passato erano esclusivamente le donne a raccontare il loro cuore straziato da un fasullo gentiluomo da cui avrebbero dovuto fuggire subito, senza cocciutamente aspettare di veder fuggire lui, oggi, desolati, arrabbiati, stupiti, sono gli uomini che rivelano eroicamente il loro cupo batticuore, provocato da ragazzine o maliarde che parevano di cuore tenerissimo e adorante e che invece all'improvviso scompaiono con un simpatico sms. Se han voglia di fare lo sforzo, se no scompaiono e basta.

Both he and she can be heartless, compared to him or her: responsible for the suffering of the other with cruel and sometimes smug indifference. Both he and she, when the heart quivers less from a sentimental place but increasingly from a physical one, will provide a pace maker that gives them an artificial peace that is essential for survival. But here, there is a difference in gender: the little box that controls the dilapidated organ is not invisible, unless you're chubby, and being implanted under the skin, below the left collarbone, in the form of a large commemorative stamp looking slightly alarming and curious, preventing ladies, women, from wearing overly horizontal necklines, and forcing them to wear nun-like swimwear and nightwear (if not used only when sleeping), with bouffant shoulders or other pleasant tricks. For everything else, the heart is named and represented in those perennial agony aunt columns, even those on websites for twelve year olds. They now have a conspicuous new feature. If in the past, they were used exclusively by women to talk about how their heart had been broken by a bogus gentleman from whom they should have immediately escape, instead of waiting stubbornly for him to run way from her. Nowadays, desolate, angry, astonished, it is men who heroically reveal their heartbreak, caused by girls or sorceresses who seemed to be sweet and adoring but instead suddenly disappeared with a nice text message. That's if they feel like making the effort, if not they just disappear.

Alice Rosignoli
20 Hangers
2011
ROSET S.A.



Marta Sansoni
Bucaneve
2011



Studio Pepe
Arianna Lelli
Mami Chiara Di Pinto
Kora Vase
2011
Ceramiche Milesi



Arianna Vivenzio
Wrolam
2011



Alessandra Baldereschi
Mimosa
2011
Seletti



Giorgia Zanellato
Narciso
2011
Edizione Galleria Luisa
delle Piane

I vasi servono per mostrare i fiori. Da questo assunto parte Giorgia Zanellato per disegnare la sua prima serie di sei vasi in vetro borosilicato, alluminio verniciato a polvere e acciaio inox a specchio. Il progetto, con il quale la Zanellato si laurea presso l'École Cantonale d'art de Lausanne (ECAL), prende il nome dal personaggio della mitologia greca celebre per essersi perdutamente innamorato della sua immagine riflessa. Qui i fiori fanno le veci di Narciso e i vasi, nei quali sono integrati specchi dalle diverse conformazioni, sono al servizio della loro bellezza, la esaltano e la moltiplicano con mirabolanti effetti caleidoscopici. Il centro del progetto è l'immateriale, l'immagine riflessa, i nuovi punti di vista regalati al fiore che fiero della sua bellezza si specchia e fa bella mostra di sé perché è a questo che servono i vasi, a mostrare i fiori.
mp

Vases are used to show flowers. Giorgia Zanellato used this thesis to design her first series of six vases in borosilicate glass, powder coated aluminium and polished stainless steel. The design, with which Zanellato graduated at the l'École Cantonale d'art de Lausanne (ECAL), took the name of the character in Greek mythology known for being hopelessly in love with his own reflection. Here the flowers take the place of Narcissus and the vessels, which featured mirrors integrated into them in different conformations, are at the service of their beauty, enhancing and multiplying it with amazing kaleidoscopic effects. The heart of the project is the immaterial, the reflected image, the new points of view given to the flowers which are proud of their beauty, reflecting and making a fine show because that is what vases are for, they show off flowers.
mp

Valentina Cameranesi
Cono 2
2011



Valentina Cameranesi
Babyscotch
(Manon Beuchot)
Anfora
2011



Nataschia Fenoglio
Edible Bones
2011



In bilico fra arte, design e architettura, dal 2003 – prima con il collettivo Ciboh, poi dal 2010 individualmente – Nataschia Fenoglio indaga le valenze evocative e simboliche del cibo, da una parte con un impiego degli alimenti stessi come pure componenti dell’opera, dall’altra mediante un’attitudine performativa e relazionale che insiste sulla teatralità intrinseca ai momenti conviviali. Ben lontana da estetiche e stereotipi del casalingo cucinare al femminile, del “food porn” dei social network e dalla bulimica ossessione per i *cooking talent show*, con il suo “design commestibile” la Fenoglio analizza e scompone caratteristiche tecniche e meccaniche del cibo per attuare un *détournement* sensoriale, non privo di ironia e leggerezza, e dare vita a gustose opere effimere. Come avviene nelle *Edible Bones*, rilettura di alcuni biscotti tipici della tradizione italiana, in particolare del Sud, dalle “ossa dei morti” alle “dita di apostolo”. Meringhe per agrodolci riti apotropaici e un po’ cannibalici.

dg

Poised between art, design and architecture, since 2003 – initially with the Ciboh collective, then alone since 2010 – Nataschia Fenoglio investigates the evocative and symbolic value of food, on one hand with the use of food as components of the work, and on the other through a performative and relational attitude that stresses the intrinsic theatricality of social occasions. Far from the aesthetics and stereotypes of the feminine style of homemade cooking, from the “food porn” on social networks, and the bulimic obsession with cooking shows, Fenoglio uses her “edible design” to examine and break down the technical and mechanical characteristics of food in order to implement a sensory *détournement*, with a dose of irony and lightness, and to create tasty ephemeral works. As is the case with *Edible Bones*, a re-reading of different types of traditional Italian biscuits, especially from the south, from the “ossa dei morti” (bones of the dead) to the “dita di apostolo” (Apostle’s fingers). Meringues for bitter-sweet rites that are apotropaic and also slightly cannibalistic.

dg

Maria Christina Hamel
Acqua
2011
Giuseppe Mazzotti
1903, Albisola

Alba Polenghi Lisca
Pagina d’Ombra
2011



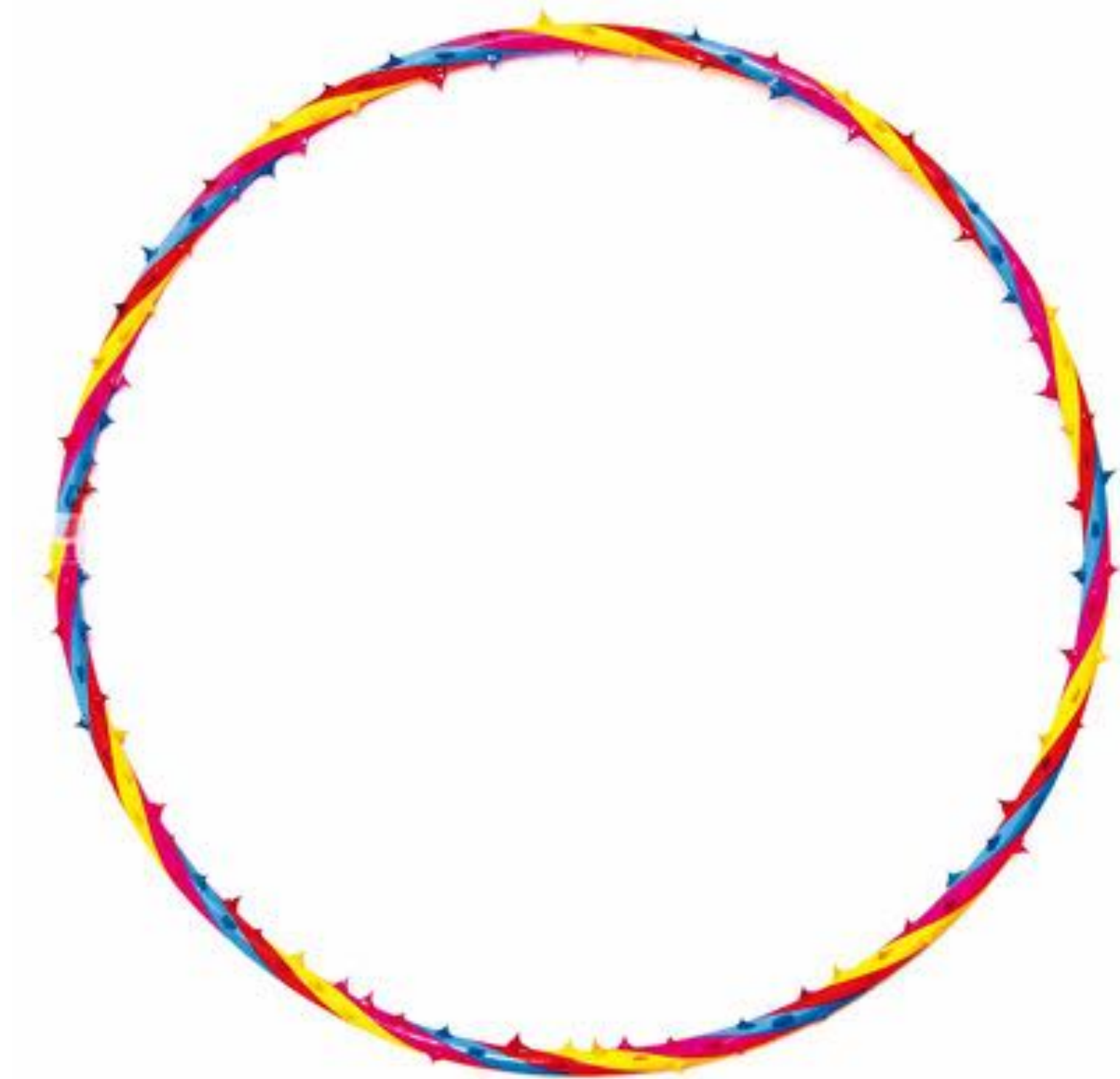
Maria Christina Hamel
Il colore del profumo
2011
Giuseppe Mazzotti
1903, Albisola



Eugenia Ingegno
*Le donne
portano i gioielli,
gli uomini i baffi*
2011



Eleonora Todde
Hula oops!
2011
Autoproduzione
/ Self-production



Nanni Strada
Soluzioni Strutturali
2011



Gli abiti di Nanni Strada parlano linguaggi lontani da quelli della moda e della sartoria tradizionale, questa attitudine appare evidente già dai suoi primi progetti degli anni Sessanta/ Settanta che spesso anticipano le innovazioni nel campo della creazione e della costruzione dell'abito riprese e sviluppate nei progetti degli anni successivi. Le contaminazioni da un settore d'abbigliamento a un altro costituiscono la cifra stilistica di Nanni Strada, in grado di generare semi e germinazioni che possono rimanere latenti per anni per poi evolversi anche dal punto di vista tecnologico. Emblematico in questo senso è il progetto *Soluzioni Strutturali* del 2011 che riprende la tecnica delle cuciture a saldatura, messa a punto dalla Strada per la Collezione Sportmax per Max Mara dell'Autunno/Inverno 1971/72, e la rivisita attraverso l'applicazione di un sistema di assemblaggio a elettrosaldatura. L'accoppiatura del tessuto con una fodera stampata digitalmente, a disegno Icat, consente di ottenere un materiale unico bifacciale.

mp

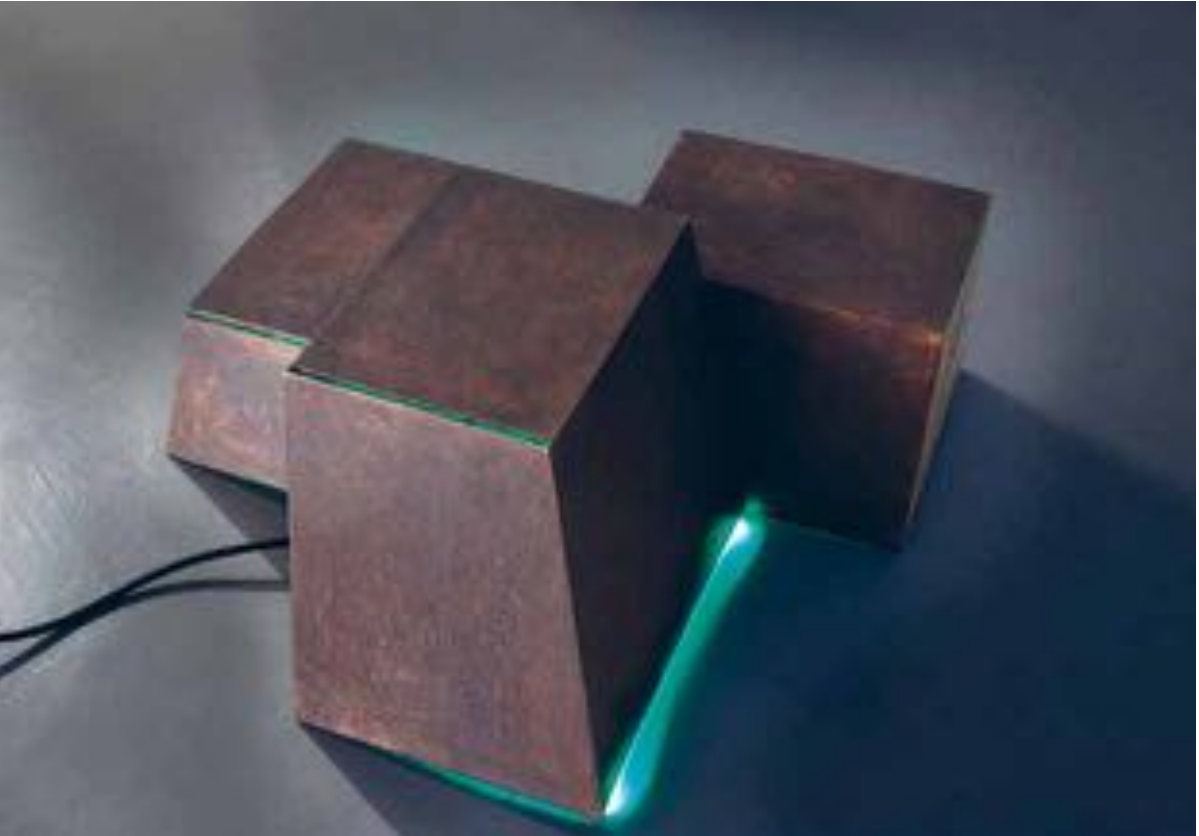
Ludovica Serafini Palomba
Roberto Palomba
Poly Gregg
2011
Foscarini



Nanni Strada's garments speak languages that have little in common with traditional fashion and tailoring, this attitude is evident from her first designs in the 1960s and 1970s which often foretold innovations in the field of creation and construction of garments that would be taken up and developed in designs over the following years. This contamination from one sector of clothing to another is typical of Nanni Strada's signature style, capable of generating seeds that stay dormant for years before evolving, as well as from a technological point of view. Emblematic in this sense is the *Soluzioni Strutturali* project from 2011 which incorporates the technique of welded seams, developed by Strada for the Sportmax Collection for Max Mara for Autumn/Winter 1971/72, revisited through the application of an electrowelding assembly system. The lamination of the fabric with a digitally stamped lining, an Icat design, allows for the creation of a unique double-sided material.

mp

Johanna Grawunder
Steps
2011
Ciglia e Carrai



Paola Navone
Doppio zero
2011
Ceramiche Flaminia



Sara Ferrari
Mesh
2011
Autoproduzione
/ Self-production



Piera Pezzolo Gandini
Compasso d'Oro
2011



L'autorevolezza. Questa è la qualità primaria che tutti riconoscono a Piera Gandini, non solo imprenditrice ma anche “maestra” del gusto nel settore del design. Per anni il suo negozio Stile, con le sue ampie vetrine su viale Venezia, a Brescia, è stato un punto di riferimento quasi obbligato non solo per la borghesia bresciana e lombarda, ma anche e soprattutto per gli imprenditori del settore, per i quali il solo fatto di avere i propri prodotti esposti nello spazio Stile, era un'indiscussa espressione di un alto posizionamento nel mercato italiano. Piera Gandini trattava alla pari con gli imprenditori delle aziende fornitrici, interveniva con competenza dando consigli e suggerimenti sulle politiche di prodotto, non ammetteva ritardi o imprecisioni ed esigeva da tutti correttezza e determinazione, ottenendo in cambio rispetto e ammirazione. Moglie del fondatore di Flos, Sergio Gandini, e madre dell'attuale amministratore delegato del gruppo Piero, appassionata innovatrice e rigorosa archivist (a lei si deve la puntigliosa e impeccabile ricostruzione dell'archivio Flos), Piera Pezzolo Gandini è una singolare figura di donna che sfugge

alle maglie strette delle etichette e dei ruoli, che non è incasellabile in un'unica categoria professionale predeterminata, ma che ha contribuito in modo potente – con il suo prestigio e anche il suo carisma – alla crescita e alla diffusione della cultura del design. Nel 2011 ha ricevuto il Compasso d'Oro alla carriera.

sa

Authoritativeness. That is the primary quality that everyone recognizes in Piera Gandini, not just an entrepreneur but a teacher of taste in the design sector. For years, her shop Stile, with its wide window displays on viale Venezia in Brescia, has been a landmark, not only for the bourgeoisie of Brescia and Lombardy, but also and especially for entrepreneurs in the sector, for whom the mere fact of having their objects on display there was an undisputed expression of a high ranking in the Italian market. Piera Gandini dealt with entrepreneurs from supplying companies, intervening skilfully by giving advice and suggestions on product policies. She didn't

accept any delays or imprecisions and demanded fairness and determination from everyone, gaining respect and admiration in return. Wife of the founder of Flos, Sergio Gandini, and mother of the current managing director Piero, she was a passionate innovator and rigorous archivist (she was responsible for the meticulous and flawless construction of the Flos archive), Piera Pezzolo Gandini was a singular figure of a woman who escaped the strict framework of label and roles, not pigeonholed into a single predetermined professional category, but who contributed powerfully – with her prestige and charisma – to the growth and spread of design culture. In 2011, she received the Compasso d'Oro in recognition of her career.

sa

Sara Bernardi
CON.TRADITION
2012
Opinion Ciatti



Agustina Bottoni
Pyo
2012
Autoproduzione
/ Self-production



Cristina Celestino
Atomizers
2012
Seletti



Miriam Mirri
Acacia
2012
Alessi



Daniela Mesina
Guglielmo!
2012
Fabrica



Valentina Carretta
Big pear
2012
Fabrica



Carolina Chini
Fico d'India XL
2012
NextMade



Emanuela Frattini
Magnusson
Polsino in argento
2012
Bettinardi

Eugenia Ingegno
Dorea
2012



Chiara Moreschi
Panvolo
2012
Autoproduzione
/ Self-production

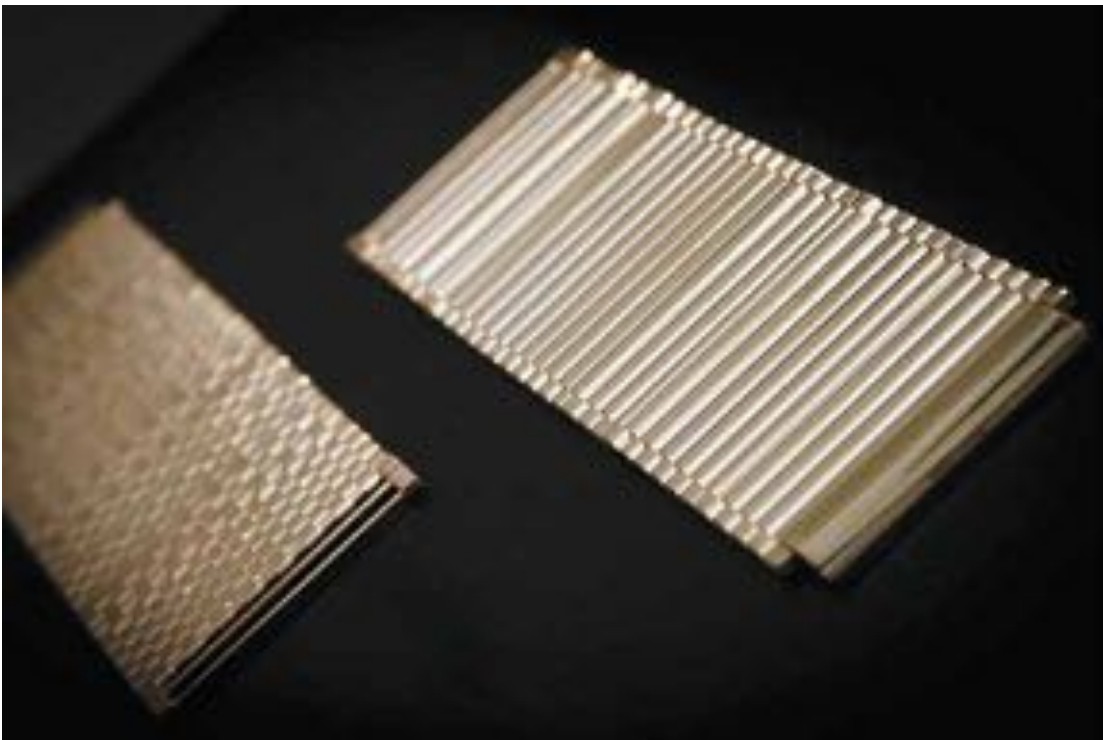


Gli oggetti di Chiara Moreschi mettono in gioco un'intelligenza sofisticata, semplice solo all'apparenza. La sua abilità si manifesta nel saper guardare le abitudini e offrire soluzioni elaborate su bisogni reali, sapendo che tutto può essere argomento di riflessione e di progetto. *Panvolo* è un manifesto della capacità di recupero degli scarti, pensiero spesso alla base delle migliori ricette popolari. Ogni componente di questo oggetto può essere assemblata seguendo due schemi diversi, diventando secondo necessità, scopino e paletta o casetta per gli uccellini. Nasce guardando al gesto abitudinario del raccogliere le briciole dal tavolo e dall'intenzione di ridurre al minimo gli sprechi. Così, attraverso un cambio di forma del contenitore, si uniscono le funzioni e le briciole tornano a essere cibo.

cfp

Chiara Moreschi's objects bring a sophisticated intelligence into play, simple only in appearance. Her ability is manifested in how she observes habits and offers elaborate solutions to real needs, knowing that anything can be food for thought and design. *Panvolo* is a manifesto for the ability to reuse waste, the thought of which is often at the base of many popular recipes. Each component of this object can be assembled according to two different schemes becoming, as and when needed, a brush, dustpan or birdhouse. It was created from the common habit of collecting crumbs from the table and with the intention of reducing waste. Thus, by changing the shape of the container, the functions are combined and the crumbs become food once more.

cfp



Alexandra Alberta
Chiolo
Albertine
2012
Alexandra Alberta Chiolo



Tacco – Heel

Giuliana Altea

Per quanto numerosi ne siano gli antecedenti storici – dalle altissime *chopines* delle prostitute veneziane del Quattrocento agli zoccoli turchi da hammam, dagli scarpini *ancien régime* agli stivaletti *Belle Époque* – il tacco femminile è una creazione squisitamente novecentesca: è nel secolo scorso che, con l'inarrestabile rialzarsi dell'orlo delle gonne, si è definitivamente affermato nella vita quotidiana come nell'immaginario collettivo. Per tacco si intende ovviamente il tacco alto, almeno al di sopra dei sei centimetri: gli altri non essendo se non modesti rialzi incapaci di conferire alla camminata quella inconfondibile oscillazione, quell'ancheggiare flessuoso che la rendono seducente e irresistibile. Ogni tacco ha una sua personalità: rassicurante il civettuolo tacco a rocchetto, deciso e autorevole quello squadrato, aggressivo, sfrontato e vagamente inquietante lo stiletto con le sue associazioni fetish. Meno efficaci sul piano espressivo, sebbene spesso brillanti quanto a invenzione formale, le variazioni sul tema escogitate negli anni dagli stilisti, come lo stiletto fissato da bende al piede nudo di Jeremy Scott (1996) o le mitiche *Armadillo shoes* di Alexander McQueen (2009), impossibili scarpe-scultura dal tacco ricurvo di venti centimetri.

“Non so chi abbia inventato i tacchi alti, ma tutte le donne gli devono un sacco”, cinguettava l'adorabile finta ingenua Marilyn. Il tacco è infatti irresistibile prima di tutto per le donne che lo indossano, alle quali regala un senso di sicurezza e invincibilità in contrasto con l'effettiva precarietà dell'andatura (la scarpetta di Cenerentola, oltre a essere di cristallo, aveva sicuramente un tacco 12). Piedistallo da cui guardare il mondo e esserne guardate, il suo fascino risiede nell'ambiguità: mezzo di costrizione e arma, attributo della donna oggetto come della donna in carriera, simbolo di soggezione ma anche segno di emancipazione – fosse pure quella discutibile delle eroine di *Sex and the City* issate con disinvoltura sulle loro Manolo e Louboutin.

In spite of the many historical antecedents – from the towering *chopines* worn by Venetian prostitutes in the fifteenth century to the clogs of the Turkish hammam, from *ancien régime* pumps to *Belle Époque* boots – the female heel is a purely twentieth century invention: it was in the previous century that, with the unstoppable rise of skirt hems, it permanently established itself in both daily life and in the collective imagination. Heel refers to high heel, of course, at least higher than six centimetres: other kinds may be unassuming but they can't give that unmistakable swing to your walk, that lithe wiggle that makes her attractive and irresistible. Each heel has its own personality: the coquettish spool heel is reassuring, the square heel is decisive and the stiletto – with its fetish associations – is aggressive, bold and vaguely disturbing. Less effective on an expressive level, even if brilliant as a formal invention, are variations on the theme devised by designers over the years, such as Jeremy Scott's bandaged heels (1996) or the legendary *Armadillo shoes* by Alexander McQueen (2009), impossible shoe-sculptures with a twenty-centimetre curved heel.

“I don't know who invented high heels, but all women owe him a lot”, chirped the adorable faux naive Marilyn. The heel is indeed irresistible firstly for the women who wear it, giving a sense of confidence and invincibility (Cinderella's slipper, even if it was made from glass, were at least 12 centimetres). A pedestal from which to view the world and be seen, its charm lies in its ambiguity: a means of coercion and a weapon, an attribute of both the objectified woman and the business woman, a symbol of subjection but also a mark of emancipation – even the questionable emancipation of the heroines of *Sex and the City*, hoisted glibly on their Manolos and Louboutins.

Chiara Scarpitti
Phylogenesis Birds
flight collier
2012



Paola Volpi
Anelli da armatura
2012



Leslie Borg, Anita Silva
Scape
2012
Prototipo / Prototype
Icelandair



Ombretta Valenti
Silvia Gemma
Sofuto
2012



Patricia Urquiola
Biknit
2012
Moroso

Anna Valsecchi
Womby
2012
Valsecchi 1918

Maddalena Selvini
Morning Spikes
2012
Selvini&Weiss di
Maddalena Selvini



Natascia Fenoglio
*Omaggio a Ettore
Sottsass*
2012



Kazuyo Komoda
Doll Dining Car
2012
TobeUs



Constance Guisset
Sol
2012
Molteni



Elena Salmistraro
Cover_Vase Origami
2012
Okinawa



Francesca Lanzavecchia
Hunn Wai
Together Canes
2012
Autoproduzione
/ Self-production



Giovanna Talocci
Bucket 30
Pesciolino che salta
2012
Scarabeo Ceramiche



Chiara Demaria
Carillon
2012
Autoproduzione
/ Self-production



Patrizia Ranzo
Sergio Cappelli
Frammenti di aurora
2012



Raffaella Mangiarotti
Marble Ice Flowers
2012
Skitsch



Barbara Abaterusso
VESPRA TR04
2013



Agustina Bottoni
Mate craft
2013
Autoproduzione
/ Self-production



Federica Bubani
Comby Collection
2013
Autoproduzione
/ Self-production



Francesca Casati
Omino custode
2013
C12 autoprodotta



Aurora Biancardi
Guanti
 2013
 Autoproduzione
 / Self-production

Smalto – Nail Varnish

Martina Corgnati

Per natura chimica molto simile al vetro, lo smalto è un *jolly* tuttodfare, che si ritrova sul fondo delle pentole da cucina e sulle ceramiche decorate, ma anche sui denti (per uso improprio) e soprattutto fra i materiali preziosi e semipreziosi di antichi gioielli e cofanetti (i celebri smalti di Limoges, per esempio); tutto perfettamente bisex, fino a questo punto. Ma quando veniamo alle unghie le cose cambiano: dal “classico” rosso fragola all’arancio prediletto da Marilyn Monroe, sino ai viola, grigi, ori, verdi e pois traslucidi della più recente *nail art*, lo smalto di mani e *pedicure* è stato fino a oggi affatto femminile, parte integrante di un look capricciosamente legato alla moda. Unghie corte per una *french manicure* anni Sessanta, perfezionata da smalti perlacei o semplicemente trasparenti, lunghissime ed esaltate da colori intensi e fluorescenti negli anni Ottanta, attualmente ricostruite e decisamente *fantasy*, con *paillettes* e protesi. Abbiamo individuato un dominio esclusivamente femminile limitato, ma ben visibile, sull’ultima falange? No. In crescita esponenziale il numero di uomini che usa lo smalto soprattutto sulle unghie dei piedi, scegliendo di preferenza gamme mat dal bianco all’antracite. Gay e trans sembra non c’entrino niente. Piuttosto il ritorno a antiche forme di *body languages* e decorazioni per unghie che, già nell’Egitto dei faraoni e nell’India dei Veda (ma anche Cina e Perù), marcavano visibilmente differenze sociali, appartenenze a clan, potere e forza personale. Non a caso, spuntano siti dedicati che propongono *nuances* come *Cocaine* (bianco, ovviamente), *Pirate Gold*, *Smoke*... Per uomini tutto stile, sesso e lotta. Contro e con chi resta da definire.

Chemically similar to glass, enamel is a factotum that can be found on cooking pans, on decorated pottery, but also on teeth (improper use) and especially on precious and semiprecious metals on old jewellery boxes (the famous Limoges enamel, for example): all perfectly unisex, up to this point. But when we come to nails, things change. From the classic strawberry red, to the orange that was beloved of Marilyn Monroe, and then purple, grey, gold, green and even the translucent dots of modern day nail art, nail varnish used for manicures and pedicures has been completely female, an integral part of a look that is capriciously linked to fashion. Short nails for a French manicure in the 60s, perfected by pearled or transparent varnish, long with vibrant, fluorescent colours in the 80s, and now, false and decorated creatively with sequins. Have we identified an exclusively female domain limited to, but clearly defined, the phalanx? No. There is exponential growth in the number of men who use nail varnish, especially on their toenails, and they prefer matt colours from white to dark grey. Whether they are gay or transgender doesn’t seem to come into the equation here. Rather it is the return to ancient forms of body languages and nail decorations which, in Egypt at the time of the pharaohs and Vedic India (not to mention in China and Peru), marked visible social differences, clan membership, power and personal strength. Not surprisingly, there are sites that offer shades such as *Cocaine* (white, of course), *Pirate Gold*, *Smoke*... for men, it is all style, sex and combat. Against who and with who remains to be defined.

Michela Catalano
Hollow Tree
2013
Autoproduzione
/ Self-production



Dorota Kozia
Caballeros
2013
Autoproduzione
/ Self-production



Kazuyo Komoda
J+I Crocetta
2013
Riva1920



Daniela Mesina
Fruit Bowl
2013
Fabrica



Caterina Coccioli
*Composizione
in nero*
2013



Elisa Cavani
See-Clo
2013
Manoteca

Federica Moretti
Adele
2013



Marzia Mosconi
Charlie
2013
Arredi Marziani



Selvaggia Armani
Ribbon
2013
.bijouets



Chiara Andreatti
Vegetale
2013
Non Sans Raison



Emiliana Martinelli
Pulce 820
2013
Martinelli Luce



Designamente
Daniela Canoro
Saguaro
2013
NextMade



Anna Gili
Tiger mask
2013



Donata Paruccini
Tobia
2013
Tumar

Front
Anomaly
2013
Moroso



Patricia Urquiola
Earthquake 5.9
2013
Budri



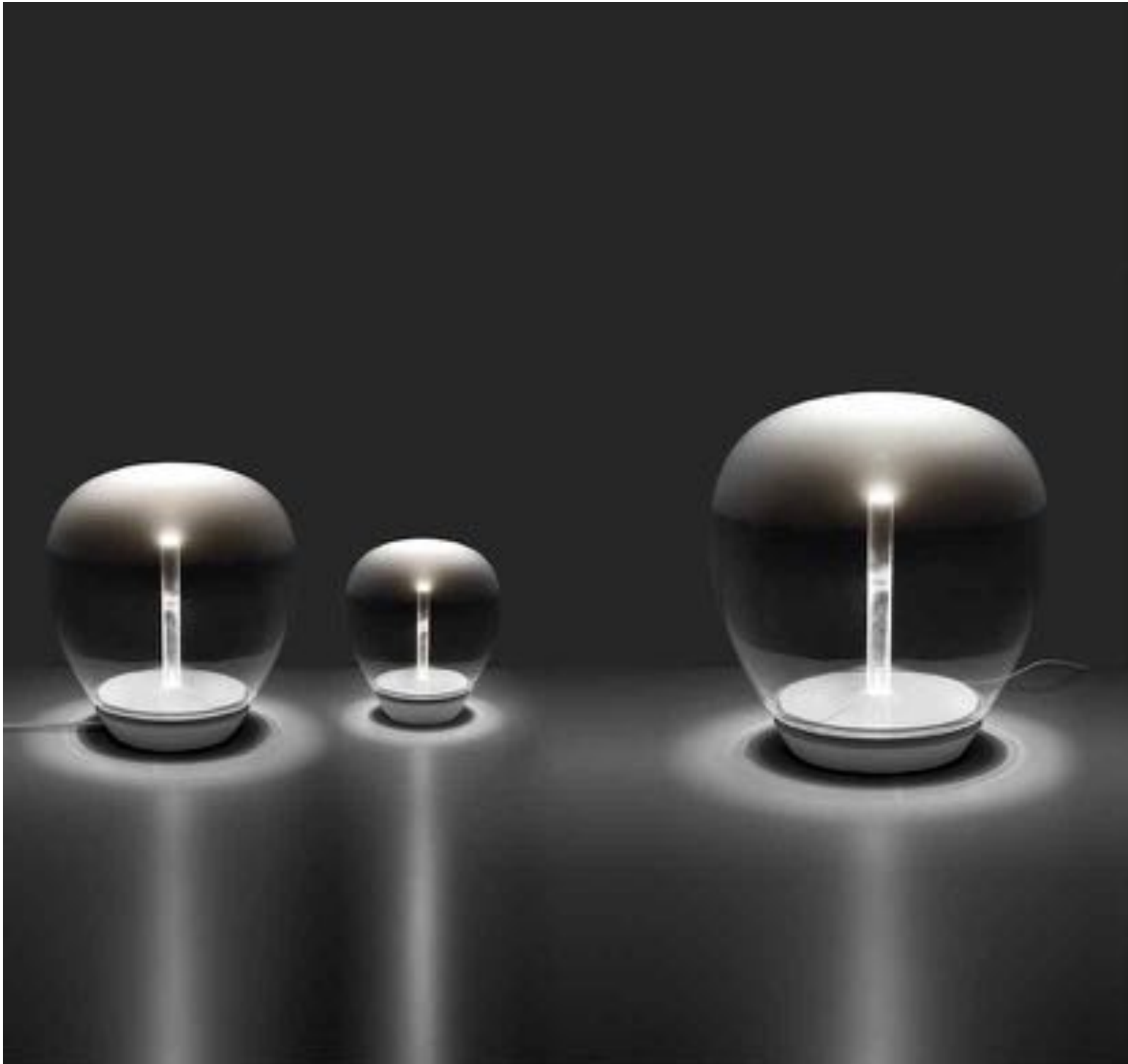
Johanna Grawunder
Toro
2013
Johanna Grawunder



Patricia Urquiola
Y-Tube
2013
Budri



Carlotta de Bevilacqua
con / with
Paola di Arianello
Empatia 16, 26
2013
Artemide



Francesca Lanzavecchia
Hunn Wai
Rhizaria table
2013
.exnovo



Francesca Gattello
Calcarea
2013
Rossoramina,
Attucci Marmi



Frida Doveil
R-Riparabile?
2013



In Giappone quando un oggetto si rompe viene riparato con la tecnica Kintsugi (o Kintsukuroi). Questa tecnica prevede di ricomporre l'oggetto rotto incollandone i cocci con una lacca giallo rossastra che viene spolverata con polvere d'oro (più raramente d'argento o di rame). Il risultato è un manufatto nuovo, percorso da linee luminose che non solo non nascondono il danno, ma che, al contrario, lo sottolineano rendendolo parte integrante dell'oggetto. Nel nostro mondo, invece, gli oggetti non sono concepiti per essere riparati, ma vengono spesso prodotti senza pensare alla loro durata e alla lunghezza della loro vita. Fin dall'inizio della sua attività Frida Doveil ha concentrato la sua attenzione sul tema dell'innovazione del prodotto e della sostenibilità ambientale, nel 2013 avvia, con una call internazionale durante la Design Week, un censimento delle proposte di progettisti e produttori, ma anche di scienziati, tecnici, maker e ricercatori, sul tema della riparabilità. Lo scopo di questo progetto di ricerca è quello di creare un catalogo sempre più ampio di tecniche e tecnologie di riparazione che possano generare nuovi modi di progettare, produrre e usare gli oggetti quotidiani aumentandone la durata, donandogli nuove vite e definendone nuove estetiche.
mp

In Japan, when an object is broken, it is repaired using the Kintsugi (or Kintsukuroi) technique. This involves restoring the broken object by pasting the pieces with a reddish yellow lacquer that is dusted with gold powder (or more rarely, silver or copper). The result is a new object, crossed by luminous lines that not only do they not hide the damage but, on the contrary, they highlight it, making it integral. In our world, however, objects are not designed to be repaired, but they are often produced without thought for their duration or life span. Since the beginning of her career, Frida Doveil has focussed her work on the issue of product innovation and environmental sustainability. In 2013 she launched, with an international call during Design Week, a census of the proposals from designers and manufacturers, but also from scientists, technicians, makers and researchers, on the topic of reparability. The scope of the research project was to create a wider and growing catalogue of repair techniques that may generate new ways of designing, producing and using everyday objects by increasing their life span, giving them new life and defining new aesthetics.
mp

Antonella Di Luca
Cheap
2013
Autoproduzione
/ Self-production



Gisella Borioli
Ambrogino d'Oro
2014



Inventrice del Design & Fashion District di zona Tortona, primo esempio di distretto creativo a Milano, con speciale attenzione alle start-up e ai progetti dei giovani. È del 1983 la nascita del primo Superstudio dedicato all'immagine e alla fotografia e del 2000 Superstudio Più a vocazione culturale e commerciale. Nel 2014 è stata insignita del Premio Ambrogino d'Oro.

/ Inventor of the Design & Fashion District in zona Tortona, the first example of a creative district in Milan, with a particular focus on start-ups and projects by young people. The first Superstudio dedicated to the image and photography was created in 1983, and Superstudio Più which focuses on cultural and commercial vocations is from 2000. She was awarded the Premio Ambrogino d'Oro in 2014.

Giada Dammacco
Luisa Baldassari
reLIGHT- NF
Jackety system
2014
Northface -
Grado Zero Espace



Altalen
Antonina Nafi De Luca
Elena Todros
Au Paradis toujours
plus vite
2014



Lorenza Bozzoli
Miss marble jar
2014
Spazio Pontaccio
Edizioni



Agustina Bottoni
Memory Vessels
2014
Autoproduzione
/ Self-production



Alessandra Baldereschi
Donut
2014
Mogg



Laura Calligari
Atelier Macramé
Bakery stool
2014
Autoproduzione
/ Self-production



Federica Bubani
Din D'or
2014
Ceramica Gatti 1928



Nausicaa De Rosa
F1
2014



Chiara Onida
A scene Coded
2014



Arianna Filippini
Federica Ravera
Cactus
2014
Eco & You



Cristina Celestino
Olfattorio
2014
Attico



Giorgia Zanellato
Natura morta with parrot
2014
Fabrica per / for L'Arcobaleno



Ilaria Gibertini
Rotochick
2014
United Pets



Alessandra Pasetti
Pinocchio
2014
Geelli

Giovanna Molteni
Annalisa Margarini
Dan Blues, John Blues
2014
United Pets



Chiara Andreotti
Maglie
2014
Autoproduzione
/ Self-production



Arianna Vivencio
Taglio
2014
Cubico-Galatina



Denise Bonapace
Senz'età
2014

La moda, in genere, si rifà sempre e solo a un'unica tipologia di corpo e ne fa un canone, un modello. Unico e immutabile. Ma i corpi in realtà hanno forme diverse ed età differenti. Il progetto di maglieria *Senz'età* di Denise Bonapace lavora proprio in questa direzione: si occupa di corpi più fragili, che si chiudono per proteggersi, che si comprimono, che si accartocciano. Offre un abito a corpi che eccedono il canone (e il pensiero) unico della moda. Denise Bonapace, trentina, classe 1977, si occupa del rapporto fra corpo e abiti tenendo conto di gesti e posture secolari del femminile: nascondere il fazzoletto nella manica, o preoccuparsi di dove mettere le mani soprattutto quando si sta in piedi. Interessata a studiare le forme del corpo che invecchia e muta con il tempo e si trasforma, ha scelto come testimoni e interpreti della sua ricerca donne dallo sguardo visionario e fuori dal canone come Benedetta Barzini, Eleonora Fiorani e Nicoletta Morozzi.

Fashion, in general, has always only referred to a single body type, and it makes a canon out of it, a model. Unique and unchanging. But, in reality, bodies have different shapes and different ages. Denise Bonapace's knitwear project *Senz'età* works precisely in this area: it deals with the more fragile bodies, those which are closed in to protect themselves, compressed, curled up. It offers a dress to bodies that go beyond the single canon (and thought) of fashion. Denise Bonapace, from Trento, born in 1977, deals with the relationship between body and garment, taking into account age old female gestures and postures: hiding a handkerchief in a sleeve, or worrying about where to put one's hands, especially when standing. She is interested in studying the shapes of bodies which age and change with time, she has chosen as witnesses and interpreters of her research women with a visionary gaze and who come from outside the canon, such as Benedetta Barzini, Eleonora Fiorani and Nicoletta Morozzi.

sa



Paola Paronetto
Tulipano, Anemone
2014
Autoproduzione
/ Self-production



Osanna Visconti
di Modrone
Bubble Lamp
2014
OMV Osanna Madina
Visconti di Modrone



Osanna Visconti
di Modrone
Bamboo Pouffe
2014
OMV Osanna Madina
Visconti di Modrone



Francesca Laura
Sciarmella
Line
2014
Manufatture Sottosasso



**Elisa Gargan
Giovannoni**
Scaletta
2014
TUBES radiatori

L'ispirazione per questo progetto è venuta a Elisa Gargan Giovannoni sfogliando le riviste di arredo bagno in cui spesso vengono utilizzate delle scale appoggiate al muro come portasciugamani. Da qui l'intuizione di trasformare una forma iconica e positiva come quella della scala, legata al fare e alla laboriosità umana, in un radiatore elettrico plug and play. *Scaletta* è un oggetto nomade pensato per arredare e riscaldare indifferentemente tutti gli ambienti della casa a condizione che vi sia una presa elettrica disponibile. La forma dell'oggetto apparentemente semplice e lineare nasconde una grande attenzione al disegno dei dettagli quali la carrucola che avvolge il cavo elettrico e lo snodo stondato che raccorda le spalle della scala ai pioli progettato in modo da essere usato sia a destra che a sinistra e prodotto, quindi, con un unico stampo. Un inno alla capacità tipica femminile di trasformare e modificare gli oggetti domestici rendendoli funzionali alle proprie personali esigenze d'uso.
mp

The inspiration for the design came to Elisa Gargan Giovannoni as she was flipping through bathroom decoration magazines which often show ladders propped against the wall used as towel racks. Then came the idea of transforming an iconic and positive form such as the ladder, linked to making and human industriousness, into an electric radiator. *Scaletta* is a nomadic object designed to furnish and heat any room in the house, as long as there is an available electric socket. The simple and linear shape of the object hides a great deal of attention to detail, such as the pulley that contains the electric cord and the rounded joint that connects the legs of the ladder to the rungs so that it can be used both on the left and the right and made, therefore, with a single mould. A hymn to the typical female ability to transform and manipulate domestic objects, making them functional to the personal needs of the user.
mp



Cristiana Giopato
Bolle
2014
Giopato&Coombes
Editions



Federica Capitani
Cha collection
2014
Rosenthal

Gentucca Bini
*The charm
of the uniform*
2014
Gentucca Bini & Father

L'abito, si dice, fa il monaco. O la monaca. Costruisce l'identità, a cominciare da quella di genere. Gonna/ pantalone è il primo e più ovvio binomio attraverso cui l'abbigliamento moderno ha costruito un canone basato sulla differenza di genere. Ma con qualche eccezione: la tuta da lavoro, ad esempio, nasce da subito come capo unisex. Oggi diremmo transgender. La indossano indifferentemente maschi e femmine. Si svincola dal corpo e si propone di cancellare – nel segno dell'economicità, della praticità e soprattutto dello standard – le differenze sociali insite nell'abbigliamento tradizionale. Il suo inventore, il pittore futurista Thayaht, nel 1919 la chiama così secondo alcuni sul modello dell'espressione francese *tout-de-même* ("tutti uguali"), secondo altri coniando un neologismo che riproduce, schematizzandolo, il modello dell'indumento, con una grande T a indicare le maniche e il corpo, sovrapposta a una U ad angoli retti (i fianchi e il cavallo) e infine una A per significare il taglio divaricante delle gambe. Ai tempi la tuta futurista veniva venduta come cartamodello allegato al quotidiano "la Nazione" per soli 50 cent aggiuntivi, inseguendo l'utopia di un abito universale. Il problema di un simile capo era però – come per tanti artefatti novecenteschi – il dominio assoluto dello standard. Ed è proprio da questa gabbia che cerca di uscire Gentucca Bini con il progetto *The Charm of the Uniform*: ridisegnare le tute da lavoro, personalizzarle, farne ibridi che di volta in volta fondano il modello dell'abito dell'operaio con il trench, lo smoking, il panciotto, la divisa da scherma, e così via. Ogni abito così è al contempo simile e diverso da tutti gli altri, è seriale e personale: smette di costruire differenze attraverso la guaina che copre il corpo, ma offre ai corpi una guaina flessibile che lascia che siano i corpi stessi e i volti e gli sguardi a costruire ciascuno la propria identità. Una fusione perfetta fra la cultura delle vecchie officine e le ricerche attuali in bilico fra moda e design, un esempio emblematico di oggetto ibrido nello scenario epocale del *design after design*.

sa

They say that clothes make the man. Or the woman. They create identity; gender, first and foremost. Skirt/ trouser is the first and most obvious combination through which modern clothing has created a canon based on gender difference. But with some exceptions: work overalls, for example, were immediately thought of as a unisex garment. Today we would say transgender. Both men and women wear it indiscriminately. It is disengaged from the body and seeks to eliminate – in the name of economic efficiency, practicality and, above all, standards – the social differences inherent in traditional clothing. Its inventor, the Futurist painter Thayaht, in 1919 gave it its name, *tuta*, based on the French expression *tout-de-même* ("all the same"), according to others, coining a neologism that plays, schematizing it, with a large T to indicate the sleeves and body, superimposed over a right angled U (the sides and the crotch) and finally an A to signify the spread legs. At the time, the Futurist *tuta* was sold as a pattern attached to the newspaper "la Nazione" for an additional 50 cents, pursuing the utopia of universal clothing. The problem of a garment like this – as with so many twentieth century artefacts – was the absolute domination of the standard. And this is precisely the cage that Gentucca Bini seeks to escape with the *The Charm of the Uniform* project: redesigning work overalls, customizing them, making hybrid version that change and merge the model of the garment with trench coats, tuxedos, waistcoats, fencing uniforms and so on. Each piece is so similar yet so different to the others, it is both serial and personal. It stops building differences through the sheath covering the body, but offers a flexible case that leaves the bodies and faces and the gazes to construct their own identity. A perfect fusion between the culture of the old workshops and current research between fashion and design, an emblematic example of a hybrid object in the momentous backdrop of *design after design*.

sa



Elena Salmistraro
Pensiero Alchemico
2014



Federica Ameri
Vanity Armchair
2014
...La Foi...



Martina Veracini
Salvatore el frullatore
2014
Bassasartoria



Silvia Cianci
Clelia De Simone
Bike Up
2014
Autoproduzione
/ Self-production



Studio Irvine
Marialaura Rossiello Irvine
Maddalena Casadei
Isa
2014
Marsotto



Specchio – Mirror

N.A.

Lo specchio è tra gli oggetti più antipatici della quotidianità, soprattutto quando in strada a far da specchio sono le vetrine. Gli uomini fanno in fretta, tirano indietro la pancia sino a soffocare e specchiandosi si piacciono, perché comunque sono uomini e quindi sia pure con sempre maggiori dubbi, già belli in sé. Le ragazze rischiano di cascare rompendosi una gamba non tanto per i tacconi che si ostinano a stortarsi, quanto perché perdono l'equilibrio specchiandosi in ogni vetrina per controllare la loro grazia e avere una sicura conferma che, anche se culone, quegli shorts le rendono come modelle, e pazienza se certi vecchi passando sussurrano porcherie, che anzi sono una conferma del proprio fascino irresistibile. Il cupo problema arriva quando una signora, uscendo di casa per un incontro fatale, elegantissima, truccatissima, profumatissima, insomma, al suo meglio come avesse vent'anni pur avendone molti di più, si guarda nelle vetrine per confermare quanto è elegantemente sexy: ma chi è quella donna un po' sfiorita, con la schiena un po' curva e una giacca che l'ingrossa, che si riflette al posto suo e la guarda truccemente? Una sconosciuta, una donnetta, lei come non immagina di essere ma come la vedono gli altri, una che non potrebbe avere tra poco un focoso incontro galante, che invece dovrebbe subito tornare a casa e buttarsi sul letto a piangere. Meno male che si sa che le vetrine ingannano, basta vedere i prezzi-civetta che espongono, e poi con gli occhi dell'amore lui ci vedrà bellissime. O almeno si spera nel suo buon cuore.

The mirror is one of the most dislikeable objects in everyday life, especially when the windows in a street become mirrors. Men are quick, they suck in their bellies until they suffocate but they like what they see, because they are still men and even with increasing doubts, they are already beautiful in themselves. Girls are likely to fall over and break a leg, not because of the heels that keep on twisting, but because they lose balance in front of every window to check their grace and making sure that, even if they have a big arse, those shorts make them look like models, and never mind if some old creep whispers an obscenity, which is rather a confirmation of their irresistible charm. The real problem comes when a lady, leaving the house for a fateful meeting, elegant, made-up, fragrant, in short, at her best looking like she were twenty, even if she is considerably older, looks at herself in those windows to make sure that she is elegantly sexy: but just who is that faded woman, with a little curve in her back and a jacket that makes her look fatter that she sees in her place and looks back grimly? An unknown little woman, how she couldn't imagine being, but how others see her, not someone that should soon be on her way to a fiery, romantic encounter, but one who should immediately go home and jump into bed, crying. Thank goodness that you know those windows play tricks, you just need to look at those prices on display, and then, with his lovely-dovey eyes, he will think we are beautiful. Or at least you hope, in his good heart.

Barbara Mazzolai
Plantoid
2014
Istituto Italiano
di tecnologia

Orsina Sforza
Dora Storta
2014

Patricia Urquiola
H2O Bilbao
2014
Bosa

Studio Amen
Ilaria Corrieri
Federica Ghinoi
Ice Lolly
2014
Casone

Studio Amen
Ilaria Corrieri
Federica Ghinoi
Legò
2014
Casone

Nika Zupanc
Infinite Clock
2014
Bosa



Paola Amabile
Alberto Fabbian
PaneVino
2014
Faberhama in
collaborazione con /
in collaboration with
Massimo Lunardon



Francesca Lanzavecchia
Hunn Wai
Metamorfosi Vegetali
2014
Protocube



Ilaria Marelli
Sedimenti
2014
IVV952



Eugenia Minerva
Pumo Lamp
2014
Autoproduzione
/ Self-production



Eugenia Minerva
Trifula Chair
2014



Elisa Gargan
Giovannoni
Liza
2014
Slamp



Cristina Morozzi
Terrific Design
2014
24 Ore Cultura

Sarah Richiuso
Marina Cinciripini
I Tradizionali
2014



Raffaella Mangiarotti
Copper memory
2014
Atipico



La collezione di preziosi stampi in rame del Museo Bagatti Valsecchi di Milano offre a Raffaella Mangiarotti lo spunto per questo progetto che abbina rame e vetro. La ciotola centrotavola *Copper Memory* parla di un'assenza, o meglio di un ricordo. Uno stampo di rame per budini imprime la sua forma a una bolla trasparente di vetro soffiato, regalando il ricordo indelebile del suo passaggio. Questo è il progetto di una doppia *madeleine*. Da un lato la forma riconoscibile dello stampo di rame ci rimanda a un'immaginaria cucina della nonna e al sapore gratificante del dolce gelatinoso contenuto al suo interno e dall'altro la forma assunta dalla ciotola è essa stessa memoria del passaggio dell'oggetto che l'ha generata.

mp

The collection of precious copper moulds from the Museo Bagatti Valsecchi in Milan was Raffaella Mangiarotti's inspiration for this design, combining copper and glass. The *Copper Memory* centrepiece bowl speaks of an absence, or rather, a memory. A copper mould for puddings impresses its shape on a transparent blown glass bubble, giving it the indelible memory of its passage. This is the design of a double *madeleine*. On one hand, the recognizable shape of the copper mould sends us back to an imaginary grandmother's kitchen and the gratifying flavour of the jelly-like sweet inside, and on the other, the form of the bowl is itself a memory of the object that has generated it.

mp

Gentucca Bini
Saluti da Roma
2015
Alcantara



Sylvia Pichler
Small cooling bag
#117
2015
Zilla



Sylvia Pichler
#75 STE
2015
Zilla

Sylvia Pichler
#116 GOM
2015
Zilla



Borsetta – Handbag

Susanna Legrenzi

In un *Diario intimo di una squillo perbene*, *Belle de jour*, aka Brooke Magnanti, confida: “Le borse piccole. Bah! Le riviste possono anche pubblicizzare questa o quella borsetta di stagione, ma se penso a quello che devo portarmi dietro io: la penna, il cellulare, i preservativi, il bavaglio di cuoio, il frustino a più code [...] Un capace borsone è più indicato. Infilare tutto in una baguette di cuoio è un gioco di prestigio che non riuscirebbe neanche ad Houdini”. La borsetta, dicono gli storici della moda, nasce tra Otto-Novecento. Un’idea di borsa esisteva già. Pare dalla preistoria. Finché non è stata vezzo o necessità per signore, è stato un oggetto per soli uomini. Lo è stata anche più tardi, quando ha cambiato genere, dando vita a quell’inciampo estetico che è il borsello. Nel 1955, Coco Chanel stanca di portare borsette a mano (e di perderle) ci aggiunse un cinturino e la mise a tracolla. Da un uffa-che-noia nacque un *must-have*. Se la borsetta fosse fucina di saggezza, dovremmo prendere per buono Guido Ceronetti. In *Silenzio del corpo*, scrive: “«O la borsa o la vita». Il canguro darebbe, con la borsa, la vita”. Ma davanti a una borsetta, non è facile essere saggi. Davanti a una borsetta è più semplice scivolare in luoghi comuni. Per esempio: chiedersi come mai la borsetta, prima che status symbol, è Caos esiodeo. In altre parole, se anche le cose avessero un amico, un amante, un fratello, per pari opportunità, la borsetta non potrebbe che accompagnarsi a un calzino (spaiato). Condividendo insieme un destino misterico.

In *The Intimate Adventures Of A London Call Girl*, *Belle de Jour*, aka Brooke Magnanti confides: “Small handbags. Bah! The magazines can tout this or that tiny purse of the season. But considering what I typically leave the house carrying: a pen, a phone, condoms, a ball gag, a multi-tailed rubber whip [...] A capacious holdall is the order of the day. Packing all that into a Fendi baguette is a black art not even Houdini could master”. The handbag, according to fashion historians, was invented between the nineteenth and twentieth centuries. The idea of a bag already existed. Apparently since prehistoric times. Before it was a habit or necessity for ladies, it was an object for men only. That was also the case later, when it switched genders, giving rise to that hindering aesthetic that is the shoulder bag. In 1955, Coco Chanel was tired of carrying bags by hand (and of losing them), so she added a strap and put it over her shoulder. From an oh-how-boring came a must have. If the handbag is a hothouse of wisdom, we should listen to Guido Ceronetti. In *Silenzio del corpo*, he writes: “Handbag or life. With the bag, the kangaroo would give life”. But it is not easy to be wise in front of a handbag. It is easy to slip into clichés in front of a handbag. For example, ask yourself why the handbag, more so than a status symbol, is Hesiod’s Chaos. In other words, if things also had friends, lovers, brothers, for equal opportunities, the handbag could only be accompanied by a sock (unpaired). Sharing a mysterious destiny together.

Colomba Leddi
Impermeabile
2015

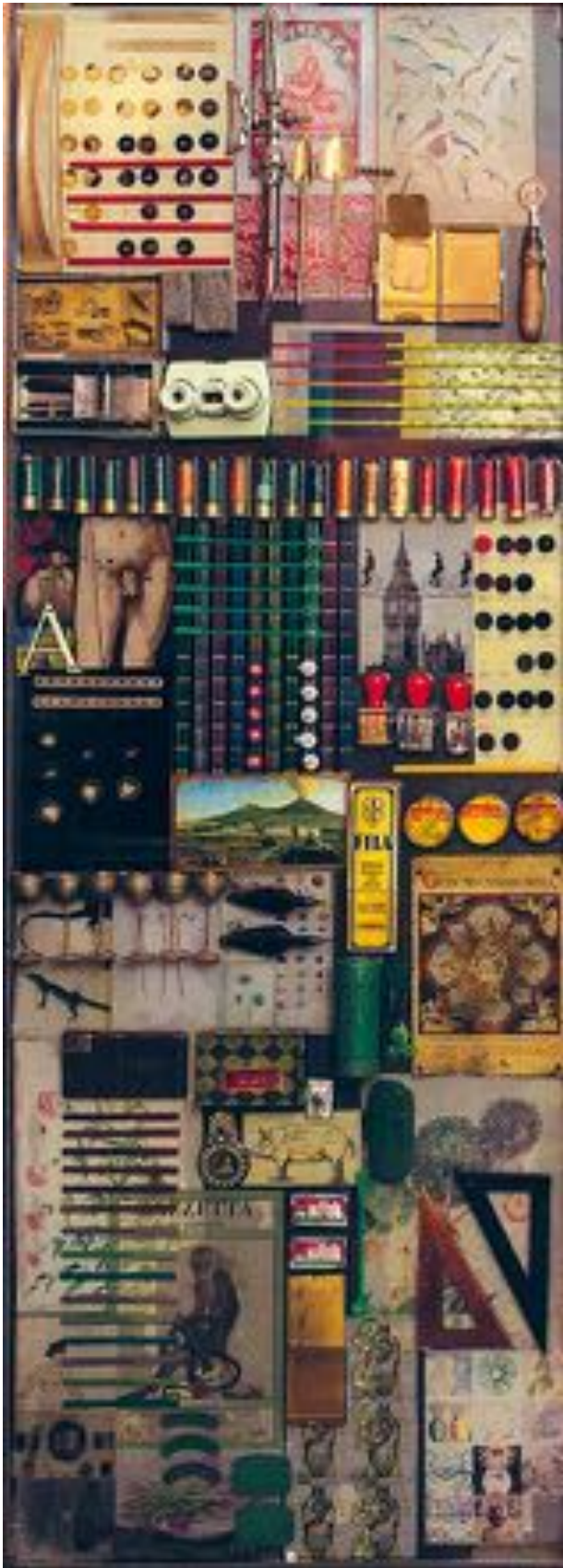


Vanessa Mitrani
Heart
2015
Vanessa Mitrani
Creations



Matali Crasset
Self-made seat
2015
Campeggi

Emanuela Crotti
Wunderkammer
2015



Paravento – Screen

Erica Arosio

Fin da tempi immemorabili, scenari orientali compresi, siamo certi che mai abbiano provveduto a riparare qualcuno da venti o uragani, perché l'uso contadino di proteggere bestiame e alberi con tramezzi è lontano dall'idea più accreditata dell'oggetto. Sembra più interessante piuttosto il valore connotativo del secondo nome, “separé”, termine che evoca pensieri torbidi: il paravento ha separato ciò che un tempo non era previsto potesse mescolarsi. Ovvero il mondo delle donne da quello degli uomini. Il mondo dei bambini innocenti da quello degli adulti. Schermate dal paravento stavano le femmine, davanti, speranzosi, i maschi, perché la censura fa di solito bene alla fantasia. Le case di piacere, regno d'elezione del separé, lo hanno catapultato nell'immaginario collettivo, trasformandolo in uno strumento principe per lo spogliarello. Da uno dei pannelli sbucava la provocazione di una gamba da cui una mano sensuale faceva scivolare in onde lente la calza di seta. I paraventi riportano alla memoria le atmosfere vittoriane dominate dal pudore che proprio nei tabù trovavano la massima fonte di ispirazione. Quelli che usiamo oggi sono gli ultimi eredi delle tende nomadi, i figli raffinati di periodi in cui si dividevano gli spazi angusti delle case più povere con tende di ruvida canapa appese alla bell'e meglio al soffitto per proteggere i più piccoli, la notte, dai rischi e dalle tentazioni della promiscuità. In declinazione sofisticata lo ritroviamo accessorio essenziale nelle case di moda, quando ancora nessuno chiamava le sarte stilisti. Piaceva alle signore borghesi che aspettavano ansiose la comparsa della *mannequin* avvolta nell'abito più elegante, di cui anticipava il potere seduttivo all'amante (che lo pagava). Il coniuge era uso saldare sulla fiducia, occupato com'era a guadagnare per assicurare il benessere alla sacra famiglia. Il paravento ben si addice al mistero e non a caso gli unici maschi che si nascondevano dietro le sue quinte sono stati i maghi e gli illusionisti. Oggi che pudore è un termine *vintage* e che il gioco del “vedo non vedo” è stato soppiantato da audacissimi selfie, privé e sex toys, il paravento ha rinunciato al gusto del proibito e ha abbracciato il voto di castità, diventando un elemento d'arredo, volentieri minimalista, il più delle volte di impalpabile leggerezza e persino trasparente: non deve più far da barriera a corpi desiderati e desideranti, ma solo indicare percorsi nelle case, esaltare un angolo del salotto o separare assieme a una parete verde la cucina dal living, in ambienti in cui la luce di ecologiche lampade LED ha soppiantato le peccaminose camere scure. Che sia arrivato il momento di ripensarlo in tutte le sue angolazioni?

Since time immemorial, Eastern scenarios included, we are confident that the "paravento", as it is known in Italian, has never been used as protection against wind or hurricanes, given that the rustic manner of protecting animals and trees with a partition is far from the most substantiated idea of the object. The connotative value of the object's second name, “separé”, a term which evokes sinful thoughts, seems more interesting: it was used to separate those things which was once not allowed to mix. That is to say, the world of women from the world of men. The world of innocent children from the world of adults. Women were often behind the screens, while the men, hopeful, were in front, since censorship is usually good for the imagination. Brothels, where screens reigned supreme, catapulted them into the collective imagination, turning it into a tool for stripteases. A leg provocatively emerges from behind a screen, followed by a sensual hand which slowly lowers the silk stocking. Screens bring to mind those Victorian atmospheres dominated by decorum where taboos were the greatest source of inspiration. The ones used today are the last heirs of nomad tents, descendants of the period in which we shaped cramped spaces in poor houses with rough hempen cloth curtains hanging haphazardly from the ceilings to protect the little ones from the night, from the risks and temptations of promiscuity. A more sophisticated declination was found as an essential accessory in fashion houses, when seamstresses were not yet called stylists. Bourgeois ladies were also fond of them, anxiously awaiting the unveiling of the elegantly dressed mannequin within, anticipating its seductive power over her lover (who paid for it). The husband, who was busy earning money to ensure the welfare of the sacred family, footed the bill on blind faith. The screen was well suited to mystery and, not coincidentally, the only males who hid behind them were magicians and illusionists. Now that modesty is an old-fashioned term and that peek-a-boo has been supplanted by audacious selfies, private rooms and sex toys, the screen has given up the taste for the forbidden and embraced a vow of chastity, becoming a piece of furniture, willingly minimalist, more often than not impossibly light and even transparent: it no longer serves as a barrier to desiring and desired bodies, but rather designates pathways in homes, enhancing a corner of the living room or, together with a green wall, separating the kitchen from the living area, in spaces where environmentally friendly LED lights have replaced those sinful dark rooms. Is it time to rethink it in all its angles?

Chiara Scarpitti
Passaggi di Stato
2015

Valeria Salvo
Giulia Solero
Toro Seduto
2015
Prodes



Veronica Todisco
Adaptations - Marble lamp
2015
Camp Design Gallery



Veronica Todisco
Adaptations - Marble Deck Chair
2015



Alessandra Baldereschi
La Bella Addormentata
2015
Massimo Lunardon



Diverse sono le versioni della celeberrima fiaba della *Bella Addormentata nel Bosco* – da quella di Charles Perrault ai fratelli Grimm a Walt Disney – risultato di stratificazioni di elementi narrativi risalenti al più remoto folklore. Alessandra Baldereschi, da sempre attenta allo *storytelling* degli oggetti, restituisce un proprio personale racconto, paradossalmente “eclissando” la protagonista e concentrandosi su un unico *topos*, il bosco, dalla forte valenza simbolica. Una parte per il tutto. Ridotto a linee primigenie ed essenziali, il dato naturale è astratto, isolato, reso prezioso grazie alle trasparenze e alle lavorazioni del vetro soffiato dalla maestria artigiana di Massimo Lunardon. Una poetica micro quinta scenica in cerca non di un autore, ma di un personaggio. O forse non c'è più posto per le principesse?
dg

There are many different versions of the tale of *Sleeping Beauty* – from Charles Perrault to the Brothers Grimm, as well as Walt Disney – the results of layers of narrative elements that date back to the earliest folklore. Alessandra Baldereschi, always attentive to the storytelling aspect of objects, give her own personal tale, paradoxically “eclipsing” the protagonist and concentrating on a single *topos*, the woods, with strong symbolic value. A part for the whole. Reduced to primitive and essential lines, nature is abstract, isolated and rendered valuable thanks to the transparencies and glasswork from Massimo Lunardon’s craftsmanship. Micro poetics, a scenic backdrop not in search of an author, but rather a protagonist. Or perhaps there is no more room for princesses?
dg

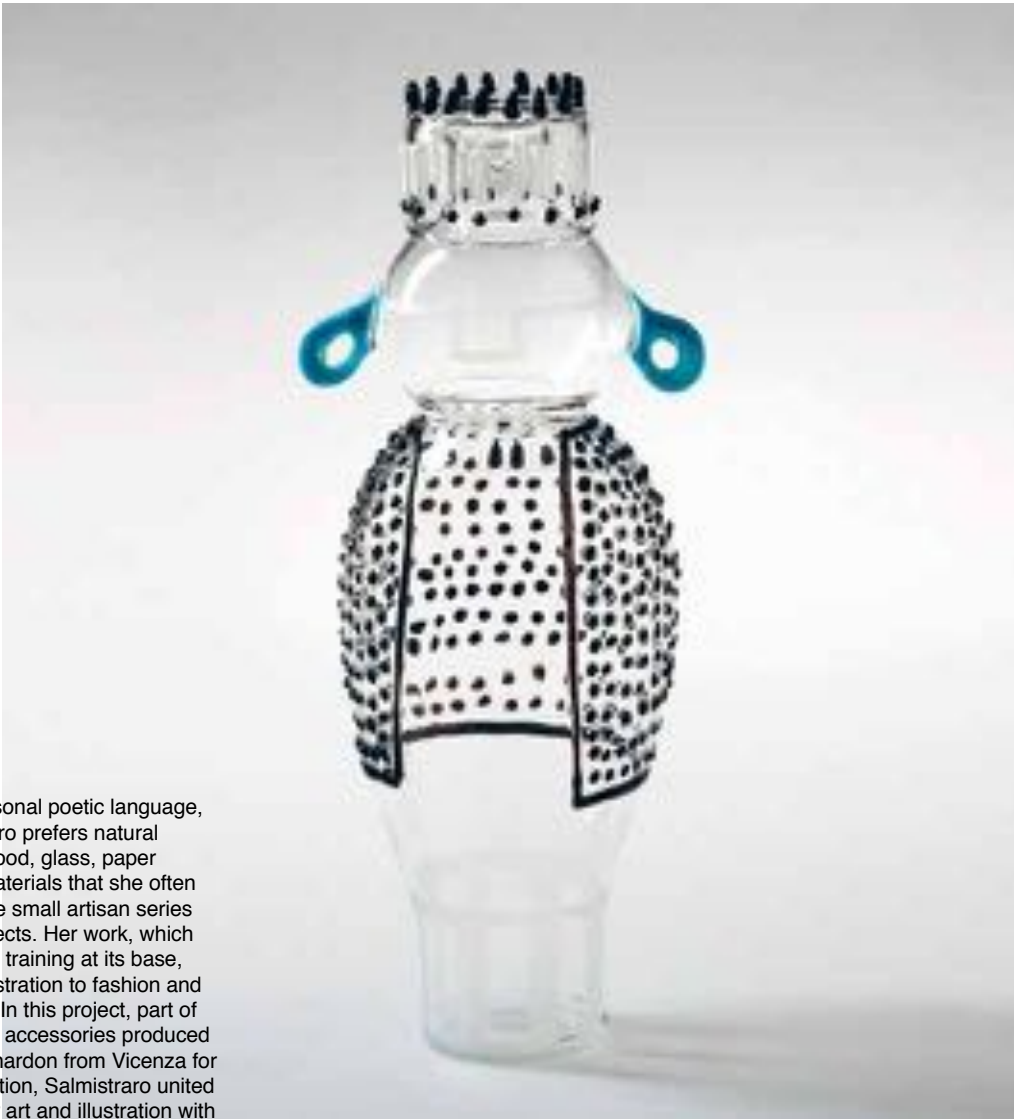
Alessandra Baldereschi
Cappuccetto Rosso
2015
Massimo Lunardon



Francesca Carallo
Floor
2015



Elena Salmistraro
I Maya, la dinastia
Kan bottiglia 2
2015
Massimo Lunardon



Dotata di un personalissimo linguaggio poetico, Elena Salmistraro predilige i materiali naturali come il legno, il vetro, la carta e la ceramica, materiali che spesso plasma in prima persona dando vita a piccole serie artigianali di oggetti d'uso. La sua attività, che ha come solida base una formazione prettamente artistica, spazia dall'illustrazione alla moda al design di prodotto. In questo progetto, parte di una serie di complementi per la tavola prodotta dal vicentino Massimo Lunardon per la collezione *Poets*, la Salmistraro unisce la sua passione per l'arte e l'illustrazione con l'interesse per la progettazione. Ispirata alle grandi stele Maya raffiguranti i re divinità, la Dinastia Kan, questo il nome della serie, è composta da due bottiglie, un vaso, una ciotola e una cloche dai tratti antropomorfi realizzati in vetro borosilicato con dettagli colorati in rilievo e decori in vetro sabbato che richiamano inconfondibilmente lo stile artistico della remota civiltà mesoamericana. Le due bottiglie rappresentano i due fondatori della dinastia, il re K'inich Bahalam, e la regina K'abel, la principessa Ikoom è ritratta sulla ciotola, il vaso e la cloche sono rispettivamente il vassallo della dinastia Chak Took Ich'aak e suo figlio Tikal.

mp

With a very personal poetic language, Elena Salmistraro prefers natural materials like wood, glass, paper and ceramic, materials that she often shapes to create small artisan series of everyday objects. Her work, which has solid artistic training at its base, ranges from illustration to fashion and product design. In this project, part of a series of table accessories produced by Massimo Lunardon from Vicenza for the *Poets* collection, Salmistraro united her passions for art and illustration with her interest in design. Inspired by great Maya steles depicting the divine deities, *Dinastia Kan*, the name of the series, consists of two bottles, a vase, a bowl and an anthropomorphic cloche made from borosilicate glass with embossed and sandblasted colourful glass decorations that recall the unmistakable style of the remote Mesoamerican civilization. The two bottles represent the two founders of the dynasty, King K'inich Bahalam and Queen K'abel, Princess Ikoom is depicted on the bowl, the vase and cloche show the vassal of the dynasty Chak Took Ich'aak and his son Tikal.

mp

Studio Pepe
Arianna Lelli Mami
Chiara Di Pinto
Ossimori
2015



Beatrice Barozzi
CADrega
2015
Open source + FABLabs



Paola Antonelli
Jamer Hunt
Design and Violence
2015
MoMA



*AWDA - Aiap women
in design award*
2015
Aiap edizioni



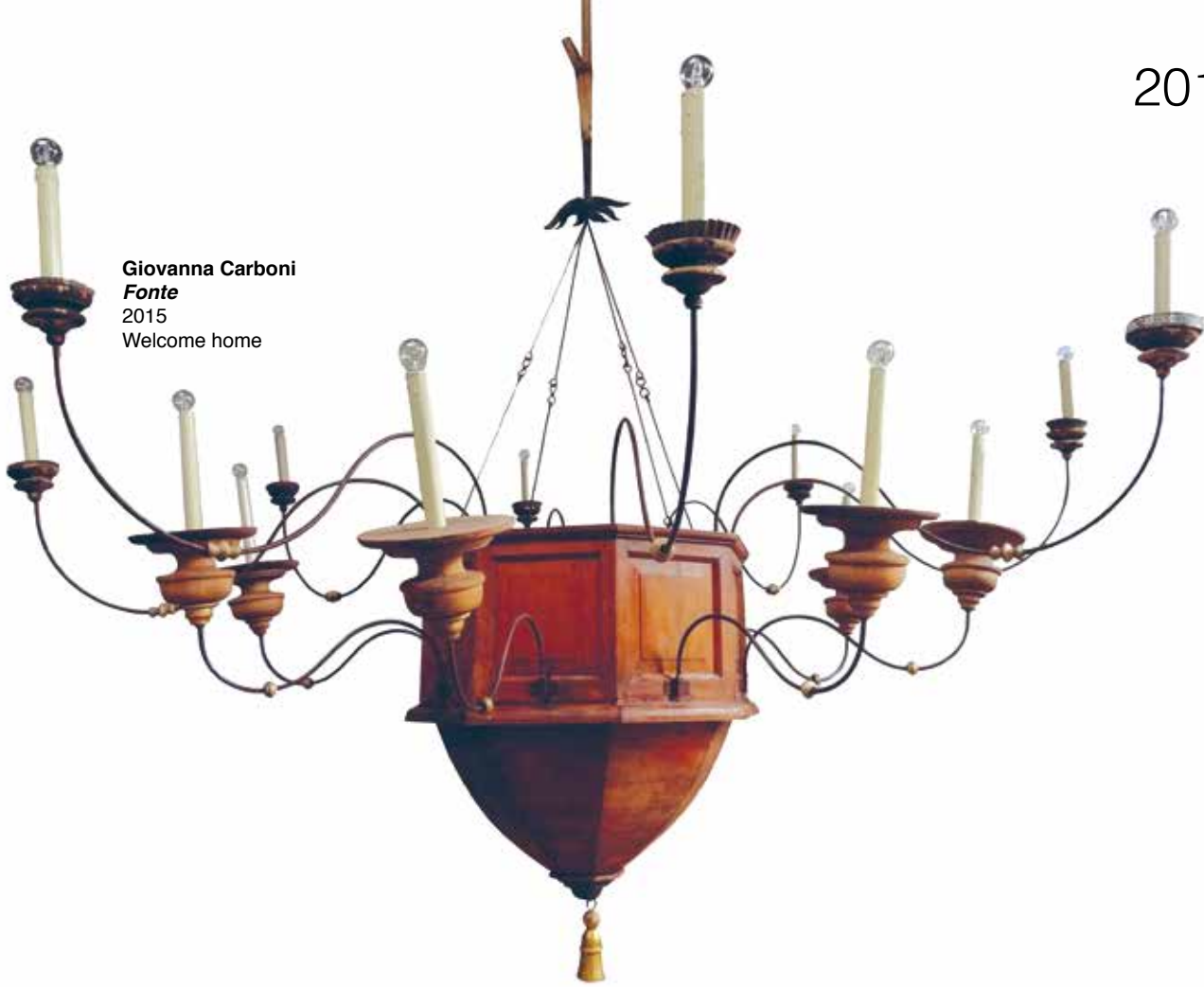
Nadja Galli Zugaro
Maja
2015
BellesDeNuit



Paola Amabile
Alberto Fabbian
Nerofumo
2015
Faberhama



Laura Fiaschi
(Gumdesign)
Istanti Inclusi
2015
Dedalo Stone
e /and Stefano Parrini



Giovanna Carboni
Fonte
2015
Welcome home

Ilaria Innocenti
Giorgio Laboratore
Selfportrait
2015
Portego



Ilaria Innocenti
Bucket
2015
yoox.com



Sonia Veroni
Ten
Modateca Deanna
2015



Laurence Humier
Smart Money Maker
2015



Sara Ricciardi
Bouquet
2015



Rossana Orlandi
Ro
2015
JDO - Jacques Durand



Clara Rota
Florescenze blu
2015

Li porta da dieci anni. Ora sono imitati e guardati da tutti, ma inizialmente erano un tipico esempio di oggetto anonimo. I suoi mitici occhiali bianchi, dalle gigantesche lenti azzurre, Rossana Orlandi li ha trovati in un negozio vintage e subito li ha fatti suoi. *No name, no logo.* Personalizzazione dell'oggetto comune. Da quando li ha scelti, non se n'è più separata, facendoli diventare un'icona di stile. Finché – a furia di sentirsi chiedere da amici e conoscenti dove li aveva comprati, e chi li aveva progettati – su proposta di Jacques Durand – gli occhiali della Orlandi sono stati ridisegnati e sono entrati in produzione. "Mi piace sapere che quello che indosso – dichiara la gallerista milanese – possa essere portato anche da altri. Mi interessa l'esclusività, la qualità, ma anche la moltiplicazione". Fondatrice nel 2002 dello Spazio Orlandi, in via Bandello a Milano, instancabile scopritrice di nuovi talenti e di nuove tendenze, Orlandi è un punto di riferimento imprescindibile nella produzione di discorsi sociali intorno al design e nell'individuazione dei percorsi di ricerca e di sviluppo che proiettano il design verso il futuro. Gli occhiali vengono ora commercializzati con un pannello per pulire le lenti disegnato da Patricia Urquiola.

sa

She wore them for ten years. Now they are imitated and looked at by everyone, but initially they were an example of an anonymous object. Her mythical white glasses, with giant blue toned lenses Rossana Orlandi had found them in a vintage shop and quickly made them her own. *No name, no logo.* A personalization of a common object. They were never separated from her since she chose them, turning them into a style icon. Until – after being asked times and times again by friends and acquaintances where she had bought them and who designed them – on Jacques Durand's suggestion – Orlandi's glasses were redesigned and entered into production. "I like to know that what I am wearing can also be worn by others. I'm interested in exclusivity, quality, but also in multiplication" she said. Founder of the Spazio Orlandi in 2002, in via Bandello in Milan, a tireless discoverer of new talent and trends, Orlandi is a reference point in the production of social discourse around design and the development of pathways that project design towards the future. The glasses are now sold with a lens cleaning cloth designed by Patricia Urquiola.

sa

Elena Salmistraro
Anna, Dina, Maria Teresa
2015
Seletti



Luciana Di Virgilio
One Love
2015
Riva1920



Raffaella Mangiarotti
Roman Collection
2015
Atipico



Laura Fiaschi
(Gumdesign)
Fondamenta
2015
Alfaterna Marmi e
Daniele Paoletti



Federica Capitani
Imba
2015
Moroso



Federica Ameri
Compressa
 2015
 ...La Foi...



Pillola – Pill

Martina Corgnati

Da preparazione farmaceutica qualsiasi, da deglutire intera, negli anni Sessanta la pillola per antonomasia diventa quella anticoncezionale, unico mezzo che rende realtà la proclamazione femminista: “l’utero è mio”. Diffusa prima negli Stati Uniti, in Italia la pillola è legalizzata da un pronunciamento della Corte Costituzionale del 10 marzo 1971, fra le contumelie del Vaticano e l’esultanza della prima generazione di donne che, dall’inizio della storia, può disporre della propria sessualità senza timore di gravidanze indesiderate. Pillola è rivoluzione, oggetto sociale, culturale, politico; probabilmente è la cosa che ha modificato di più i comportamenti sessuali. Da subito, la stessa parola, in sé diminutivo innocuo (*pilula* in latino vuol dire pallottolina, da *pila* “palla”), acquista una netta connotazione di genere: se a usarla è un uomo magari sta parlando di un mal di gola, ma se è una donna di sicuro ha in mente l’anticoncezionale, che per molte diventa una bandiera, manifesto di libertà personale, onnipresente nel *nécessaire* o in borsetta ben riconoscibile negli appositi blister-calendario che ne facilitano l’assunzione quotidiana. Per molte, ma non per tutte: in Italia, intanto, ci vuole la ricetta, che i consultori danno ma i ginecologi cattolici no. Poi ci sono le tantissime femministe “verdi”, convinte che corpo e sessualità debbano restare “naturali” e che continuano a sostenere rimedi alternativi, privi di effetti collaterali anche se meno efficaci, come il diaframma. Il risultato è che la rivoluzione, almeno da noi, c’è ma parziale: le donne che prendono la pillola in Italia sono sempre meno del 20%. E si continua così anche negli spumeggianti anni Ottanta, quando spesso se ne fa uso – adesso su consiglio medico – per ritardare, almeno in apparenza, la menopausa e i suoi effetti di invecchiamento più sgraditi: osteoporosi, depressione, rughe. La doccia fredda però è in arrivo: non solo, e forse non tanto, gli effetti collaterali a carico del cuore, della circolazione e del fegato, comprovati peraltro solo per le “bombe a estrogeno” di una volta, ma ben di più l’AIDS, che ormai da un quarto di secolo condiziona pesantemente percezioni e relazioni sessuali. Infatti, nell’era del retrovirus la prevenzione passa di nuovo dallo sgradevole, “antico” profilattico o da severe e convinte auto-limitazioni. Un regresso verso il “fai-da-te” pre-chimico? Può darsi, ma è il male minore dato che il vecchio contraccettivo orale nulla può contro l’insidia HIV, anche nella sua variante più moderna, la “pillola del giorno dopo”, diffusa dopo il 2000. Indorarla non serve: soprattutto nell’epoca attuale, all’insegna di una sessualità sempre più virtuale, sfumata, indiretta, imprecisa, discontinua e sospesa; deresponsabilizzata, forse, *light*, sostengono alcuni; postmoderna. A proposito, perché si dice “indorare la pillola”? Perché i proto-farmacisti di un tempo lo facevano davvero: per evitare che i principi attivi miscelati insieme nelle palline medicamentose si sciogliessero in bocca, perdendo in efficacia terapeutica e amareggiando le papille gustative, ricoprivano le palline stesse con una piccola quantità di oro in foglia che le conservava intatte fino allo stomaco.

Originally coming from any pharmaceutical preparation to be swallowed whole, in the 1960s, the word pill became synonymous with birth control, the only medium that made the feminist proclamation, “the uterus is mine”, a reality. First becoming widespread in the United States, the pill was legalized in Italy through a Constitutional Court ruling on 10 March 1971, amidst outrage from the Vatican and the exultation of the first generation of women who, for the first time in history, could take charge of their own sexuality without fear of unwanted pregnancy. The pill is revolutionary, a cultural, social and political object: it is likely the thing that has most changed sexual behaviour. Immediately that word, already an innocuous diminutive (which comes from the Latin *pilula*, meaning ball of wool, from *pila*, ball) took on a clear gendered meaning: if a man uses it, he may be talking about a sore throat, but a woman will unquestionably have birth control in mind. For many women, it becomes a flag, a poster of personal liberty and it features ubiquitously in toiletry bags and handbags, easily recognizable in its blister pack which helps daily intake. For many, but not for all women. A prescription is needed in Italy and consultants give them, but Catholic gynaecologists don’t. And then there are many “green” feminists who believe that the body and sexuality should remain “natural” and who continue to support alternative remedies, which are free from side effects if less effective than a diaphragm. The result is that in Italy, the revolution has only partially arrived: fewer than 20% of Italian women take the pill. And this was the case in the 1980s when it was often used – on medical advice – to delay, at least in appearance, the onset of menopause and its more unwelcome effects: osteoporosis, depression, wrinkles. But it’s not all positive: there are negative side effects affecting the heart, circulation and the liver, proven only in the case of the “oestrogen bombs” of days gone by, but also Aids which for a quarter of a century has had a serious effect on sexual perceptions and relationships. Indeed, in that era, contraception methods turned once again to the unpleasant, “antique” condom, or to strict self-limitation. A step backwards towards the pre-chemical DIY method? That might be so, but it is the lesser evil given that neither the old oral contraceptive, nor its more modern counterpart, the “morning after pill”, released after 2000, can protect against the dangers of HIV. There is no need to gild the pill: especially in this era, marked by an increasingly virtual, nuanced, indirect, imprecise, inconsistent and suspended sexuality; free from responsibility, perhaps, light, say some; postmodern. By the way, why do we say, “to gild the pill”? It’s because proto-pharmacists of yore did exactly that: to stop the active ingredients mixed together in the medicinal balls from melting in the mouth, losing their effect and upsetting the taste buds, they covered the pills in a small amount of gold foil which remained intact until it reached the stomach.

Anna Gardu
Cupola
2016



La pasticceria è questione di tempi, precisione e pazienza. Ma è anche questione di ricette gelosamente tramandate di generazione in generazione, via via fatte proprie e perfezionate dai fortunati depositari di tali saperi. Una trasmissione di tecniche e tradizioni ben esemplificata dalla storia pressoché tutta al femminile della bottega dolciaria di Anna Gardu di Oliena. In principio – è il 1890 – una figura maschile, Nicola Colli, bisnonno della Gardu, il fondatore. Poi la bisnonna, poi la nonna e poi ancora le figlie. Fino ad Anna, appunto. La Gardu plasma e cesella la pasta di mandorle recuperando gesti e pratiche ancestrali reiterati nei secoli dei secoli dalle mani intelligenti di intere generazioni di donne sarde che, nel silenzio delle mura domestiche, hanno ricamato, intrecciato e decorato, si tratti del bisso, dei cesti, delle filigrane. Un'operazione di salvaguardia e tutela di un patrimonio immateriale fondato sulla memoria dell'isola, una memoria al contempo personale e collettiva. Il tutto fatto col cuore. E non a caso, *Hóro*, “cuore” in dialetto sardo, è il nome scelto da Anna Gardu per il suo marchio.

dg

Baking is all about timing, precision and patience. But it also involves jealously guarded recipes that are handed down from generation to generation, gradually being adopted and perfected by the fortunate custodians of such knowledge. A transmission of techniques and traditions well exemplified by the almost entirely female history of Anna Gardu's confectionery workshop in Oliena. In the beginning, in 1890, there was a male figure, Nicola Colli, Gardu's great-grandfather, the founder. Then came the great-grandmother, grandmother and then the daughters. Until Anna. Gardu shapes and carves almond paste, using ancestral gestures and practices repeated over the centuries by the wise hands of Sardinian women who, in the silence of the home, embroidered, knitted and decorated fine linen, baskets and filigree. An operation of preservation and protection of intangible assets based on the memory of the island, a memory that is both personal and collective. All done with the heart. And not surprisingly *Hóro*, “heart” in Sardinian, is the name chosen by Anna Gardu for her brand.

dg



Anna Gili
Cro
2016
Slide



Lo scopo dell'attività progettuale e artistica di Anna Gili è quello di creare oggetti che partecipino alla vita quotidiana, che siano interattivi e che instaurino dei legami immediati con il nostro immaginario più profondo e ancestrale. Primo progetto di design dopo l'esperienza artistica delle performance e delle installazioni d'ambiente, il vaso *Cro* è, infatti, un oggetto con una forte valenza simbolica. Le forme sinuose richiamano il femminile, la danza, il corpo in movimento nello spazio. Disegnato nel 1984 e poi prodotto da Alessi nel 1985, questo vaso è stato negli anni rieditato in numerosi colori e finiture. Oggi Slide, azienda specializzata nella lavorazione di resine plastiche a stampaggio rotazionale e a iniezione, ne produce una versione fuori scala. *Cro* diventa così il protagonista di una ideale performance danzante su uno scenario urbano.

mp

Kazuyo Sejima
SANAA
Poltroncina
2016
lightsOn



The scope of Anna Gili's design and artistic activity is to create objects that participate in daily life, which are interactive and establish immediate ties with our deeper, ancestral imagination. Her first design project after her artistic experiences in performance and environmental installations, the *Cro* vase is, in fact, an object with strong symbolic value. The sinuous forms recall the female, dance, the body in movement through space. Designed in 1984 and then produced by Alessi in 1985, this vase has been republished in different colours and finishings over the years. Nowadays Slide, a company specialized in the manufacture of plastic resins in rotational moulding and injection, makes a rescaled outdoor version. *Cro* has become the protagonist of an ideal dancing performance for urban scenery.

mp

Caterina Falleni
Riccardo Sabatini
The Human Code
2016
Human Longevity, Lulu

I lavori di Caterina Falleni mirano all'empatia cercando un dialogo fra tecnologia ed emozioni, affrontano un dilemma contemporaneo, tipico di una società fatta di solitudini condivise, di isolamenti tecnologici difficili da riconoscere dietro a uno schermo. Il primo passo per imparare ad ascoltare gli altri può essere quello di interessarsi, di conoscere; *The Human Code* nasce da questa volontà. In collaborazione con Riccardo Sabatini e The Human Longevity, Caterina Falleni per la prima volta libri per iscritto, in un'enciclopedia di trecento libri, la descrizione scientifica, letteralmente codificata, di un essere umano. Utilizzando l'alfabeto minimo delle quattro basi azotate costituenti gli acidi nucleici, le caratteristiche di una persona sono riportate sulla carta. Una descrizione che, nella sua insindacabilità, nega ogni pregiudizio, una mappatura del nostro io più profondo, a grandi tratti ancora incomprensibile, ma un primo gesto tecnico-scientifico che testimonia la volontà di voler davvero capire gli altri.

cfp

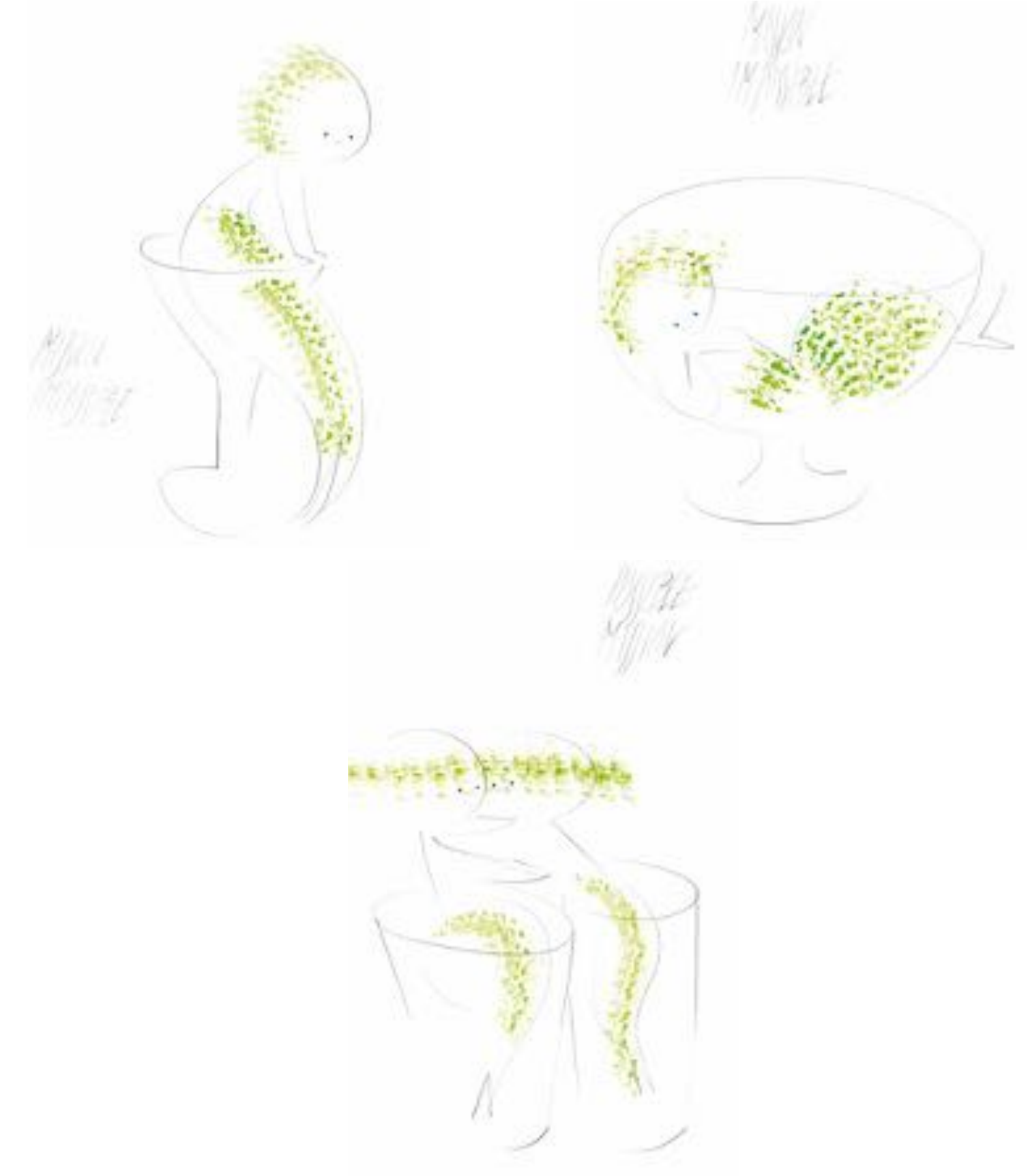
Caterina Falleni's works look towards empathy, seeking dialogue between technology and emotion, facing a contemporary dilemma, typical of a society of shared solitude, of technological isolation that is difficult to recognize from behind a screen. The first step in learning to listen to others can be that of taking an interest, of recognizing: *The Human Code* stems from this desire. Working together with Riccardo Sabatini and The Human Longevity, Caterina Falleni puts into writing for the first time, in an encyclopaedia of more than three hundred books, the literal coded scientific description of a human being. Using a minimal alphabet of four nitrogenous bases constituting nucleic acids, the characteristics of a person are given on paper. A description that, in its absolute immunity, denies any bias, a mapping of our deepest self, broadly speaking still incomprehensible, but an initial technical-scientific gesture that testifies to the desire to really want to understand others.

cfp

Lisa Ponti
Mission Impossible

Lisa Ponti
Mission Impossible

Lisa Ponti
Possible Mission



Rappresentare – Represent

Margherita Palli

9 ottobre 2016
Note di regia e appunti
di scenografia

W. Women in Italian Design
Interpreti: oltre 300
designer/artiste
Scena: Palazzo dell'Arte,
al primo piano nella grande curva
Interpreti: oltre 600 opere
Luce: segue le stagioni da aprile
a febbraio
Suoni: scandiscono le scene

Primo step: studiare
la drammaturgia, camminare
dentro lo spazio, immaginare
lo spettacolo, confrontarsi con
l'architettura del Palazzo dell'Arte,
mettere in scena la creatività
delle donne.
Pensare a come confrontarsi
con il LUOGO, importante
mantenere la luminosità della
curva e l'integrità dello spazio.
L'allestimento deve essere fluido,
come un fiume in piena, dinamico
e leggero, sempre
in trasformazione.

PROLOGO
Il ponte protuberanza che
scavalca la scala ci trasporta
dentro il museo.
Evidenziare l'entrata con una sorta
di accavallamento di membrane,
un imbuto che buca la parete ed
entra nel cuore del museo.
La parete un grande forbiciccio
al contrario.

ATTO PRIMO
Dentro la stanza scura creare
una pianta a uovo con al centro
un oggetto icona; la *Tenda* di
Carla Accardi; attorno nello spazio
oscuro la partenza... il ricamo,
la tessitura... primo manufatto
femminile, appeso, incastrato,
raccontato come all'interno di un
chiosstro o di una sartoria.
Le voci, il chiacchiericcio delle
donne, i rosari delle suore
accompagnano il racconto.

ATTO SECONDO
Nel cuore del racconto, si entra
nel vivo della recita, un grande
fiume di donne che piano piano
si fa più impetuoso e inizia a
gorgogliare trascinando gli
oggetti in un vortice infinito.
In ordine cronologico i manufatti
e le donne si mischiano, senza
gerarchie, in un percorso infinito
sempre più in movimento.
Le finestre libere devono lasciar
entrare la luce, alcune velate da
tende con le Sante protettrici,
in mano hanno i loro oggetti.
Guardano, sorvegliano i manufatti
e si riflettono in una costellazione
inventata composta dai puntini
infiniti delle designer.
Il fiume in piena rumoroso
ci trasporta al gran finale.

EPILOGO
Le donne creano, progettano,
sperimentano, rischiano, sfidano.
Un luogo più chiuso dove nel relax
si snodano le statistiche...
si indagano con una macchina
le differenze fra sguardo femminile
e maschile... poi, attraverso il
corridoio luminoso, si ritorna fuori,
lasciando la traccia di un'utopia
possibile...
W. Women in Italian Design

9 October 2016
Director's notes and stage
design notes

W. Women in Italian Design
Cast: more than 300 designers/artists
Setting: Palazzo dell'Arte, on the
first floor in the big curved sector
Cast: more than 600 works
Lighting: following the seasons
from April to February
Sounds: punctuate the scenes

First step: studying the dramaturgy,
walking inside the space, imagine
the show, come face to face with the
architecture of the Palazzo dell'Arte,
put women's creativity on stage.
Thinking about how to deal with
the PLACE, it's important to maintain
the light in the curve and the integrity
of the space.
The set-up must be fluid, like a
flowing river, light and dynamic,
always changing.

PROLOGUE
The bridge that crosses the staircase
takes us inside the museum.
The entrance is highlighted by a sort
of overlap of membranes, a funnel
that pierces the wall and enters into
the heart of the museum.
There is a large back-to-front
paper cut

ACT ONE
Inside the dark room, create a egg
shaped plan with an iconic object
in the centre: *Tenda* by Carla
Accardi; around the dark space, the
departure... embroidery, weaving...
the first female artefact, hanging,
framed, recounted like inside a
cloister or a tailor's.
The voices, women's chatter, nuns'
rosaries accompany the narrative.

SECOND ACT
In the heart of the tale, you get to
the core of the play, a grand river
of women which slowly becomes
more impetuous and begins to gurg
by dragging objects into an infinite
vortex.
In chronological order, the artefacts
and women are mixed, without
hierarchies, in an increasingly mobile
infinite journey.
The open windows let light enter,
some of them are veiled by holy
curtains with the patron Saints,
their objects in hand.
They watch and guard the
artefact, and they are reflected in a
constellation invented and made up
of infinite spots from the designers.
The swollen river noisily leads us to
the grand finale.

EPILOGUE
Women create, design, experiment,
risk and challenge.
A closed place where statistics
meander in relaxation... using
a machine to investigate the
differences between the female and
male gaze... then, through a bright
hallway, back out, leaving a trace of
a possible utopia...
W. Women in Italian Design



Riflettere – Reflect

a cura di / curated by
**Silvana
Annicchiarico**

L'uscita dal paradigma del pensiero patriarcale implica – tra le prime conseguenze – un allargamento della prospettiva con cui finora si è osservato e storicizzato il design italiano. Se l'approccio novecentesco è stato prevalentemente quello produttivo/patronimico, fondato sulla centralità del designer/autore, un nuovo approccio “plurale” e polifonico, meno centrato su voci soliste e “proprietarie” e più attento ai processi attraverso cui il design viene socializzato, comunicato, insegnato, archiviato, esibito, raccontato e consumato, implica che nel territorio del progetto vengano accolti e censiti anche coloro che già abitavano lì da tempo, pur senza vedersi riconosciuto il diritto di cittadinanza. Sarà un caso, ma si tratta spesso di donne: donne che – appunto – hanno scritto, insegnato, comunicato, curato, archiviato, pubblicizzato. Donne che hanno lavorato in coppia o in team, a volte anche da clandestine. Donne che hanno contribuito in modo irrinunciabile a rendere il design socialmente rilevante ed emozionalmente coinvolgente. Questa sezione del catalogo *W. Women in Italian Design* dà la parola a loro. Alle storiche e alle archiviste, alle curatrici e alle PR, alle docenti e alle galleriste, alle capitane coraggiose e alle compagne/collaboratrici. Le invita a riflettere (cioè a ragionare sul proprio lavoro) e a riflettersi (cioè a guardarsi allo specchio), ma confrontandosi e specchiandosi nelle parole e nelle storie di chi ha fatto un percorso simile, o analogo. Più che interventi solisti, abbiamo provato a costruire “cori”, a mettere una accanto all'altra voci diverse. Nella convinzione che la polifonia che ne deriva sia una delle peculiarità più interessanti del nuovo paradigma che *W. Women in Italian Design* prova a individuare nella storia e nell'identità del design italiano.

Leaving the paradigm of patriarchal thinking implies – among the first consequences – a widening of the perspective with which Italian design has thus far been seen and historicized. If the twentieth century approach has predominantly been one of production/patronomy, founded on the centrality of the designer/author, a new “plural” and polyphonic approach, less centred on lead and proprietary voices and instead attentive to the processes through which design is socialized, communicated, taught, archived, exhibited, told and consumed, implying those who have been a part of the world of design for some time without being given the right to citizenship there are being welcomed and counted. It is a coincidence, but they are often women: women who, in fact, have written, taught, communicated, curated, archived and publicized. Women who have worked in pairs or teams, sometimes even in a clandestine fashion. Women who have made an indispensable contribution to making design socially relevant and emotionally engaging. This section of the *W. Women in Italian Design* catalogue gives the floor to them. From historians to archivists, from curators to advertisers, from teachers to gallery owners, from captains courageous to companions and collaborators. The invitation is to reflect (that is, to think about their work) and to be reflected (that is, to look at yourself in the mirror), comparing and reflecting in the words and stories of those who have traced out a similar path. Rather than soloists, we have sought to create “choirs”, to put one different voice together with another one. In the conviction that the resulting polyphony is one of the most interesting features of the new paradigm that *W. Women in Italian Design* seeks to place in the history and identity of Italian design.

tavola rotonda

archiviare

Come e quando hai deciso di occuparti di un archivio nell'ambito del design?

Francesca Appiani

Al mio lavoro attuale sono arrivata in parte per una fortunata casualità. Dopo una tesi in Antropologia mi sono specializzata in museologia: alla fine degli anni Novanta, quando, per caso, seppi che Alessi cercava un curatore per creare un archivio/museo, stavo operando in quell'ambito. Mi occupavo di archivi e collezioni etnografici e antropologici, ma non di design. Soltanto apparentemente, tuttavia, si trattava di ambiti diversi tra loro. L'oggetto di design è un “oggetto antropologico”, ha una consistenza multidisciplinare, esprime lo spirito dei tempi, lo documenta in alcune delle principali forme in cui esso si manifesta. Per questo inviai il mio curriculum per la selezione. In questi anni ho spesso constatato come aver intrapreso la costruzione e in seguito la valorizzazione del nostro archivio guardando i materiali in questa prospettiva sia stata sovente una risorsa.

Cinzia Bitossi

Sono cresciuta in un ambiente dove la materia ceramica, smalti e colori erano la nostra quotidianità e ho avuto la fortuna di avere un padre che mi ha trasmesso la passione per questo lavoro. Nel corso degli anni, con grande sorpresa, ho scoperto un patrimonio storico aziendale costituito da migliaia di ceramiche prodotte fra gli anni Cinquanta e Settanta: oltre 6.000 ceramiche trovate quasi per caso nel soppalco del magazzino. Abbiamo capito che il direttore storico della manifattura, Aldo Londi, amava a tal punto le sue ceramiche, frutto del lavoro di tutta una vita, da volerle preservare. Questo è stato lo stimolo iniziale. Pertanto, circa dieci anni fa, abbiamo iniziato la raccolta da cui è stato costituito l'Archivio Industriale Bitossi, che, assieme a documenti, disegni, foto e appunti ritrovati, rappresenta il nucleo centrale del nostro patrimonio storico. La manifattura Bitossi è un'impresa storica, una “storia italiana del Novecento” che ha contribuito a esportare il gusto e lo stile italiano nel mondo. Ogni nuova avventura è una sfida e ho creduto che raccogliere, studiare e catalogare il nostro passato fosse un dovere etico, ma non solo, una base fondamentale da cui partire, da lasciare in eredità alle nuove generazioni, affinché tutto questo non venga disperso.

Livia Frescobaldi Malenchini

Mi sono occupata di archivi in alcuni momenti della mia attività di valorizzazione e salvaguardia del patrimonio storico artistico della manifattura di Doccia. In particolare in quanto al design due sono state le occasioni: la prima durante la catalogazione di 3.150 manufatti in porcellana della prima metà del XX secolo conservati nello stabilimento Richard-Ginori, lavoro che ha permesso di documentare con immagini digitali e descrizione sintetica opera per opera; la seconda durante la catalogazione delle ceramiche di Gio Ponti conservate al Museo Richard-Ginori a Sesto Fiorentino. Nel primo caso, il nostro lavoro ha contribuito ad arricchire l'archivio già esistente, nel secondo abbiamo messo in luce un fondo d'archivio che ha fornito le informazioni indispensabili per la datazione, la contestualizzazione e l'adeguata conoscenza delle opere catalogate. In entrambe le occasioni, le catalogazioni sono state svolte da laureande in Storia dell'Arte dell'Università di Firenze. In ultimo, a causa della chiusura del Museo di Doccia nel maggio 2014, assieme alla Sovrintendenza Archivistica, abbiamo trasferito l'archivio storico del Museo all'Archivio di Stato di Firenze, poiché gli spazi museali non erano più adeguati alla corretta conservazione di questo prezioso materiale cartaceo. L'attuale sede consentirà non solo di proteggere i documenti d'archivio da infiltrazioni, ma permetterà anche di accedere alla documentazione in attesa che ritorni al Museo.

Francesca Zanella

Il confronto con l'archivio come strumento di indagine del passato appartiene alla mia storia di studiosa, a partire già dalla tesi di laurea esito di un'indagine attraverso decine, decine e decine di faldoni della Prefettura del Dipartimento dell'Adriatico, un organismo di governo del territorio istituito dall'amministrazione napoleonica. Frammenti di storia della città e del territorio, della storia delle arti e del patrimonio e tanto altro, emergevano da rapporti, provvedimenti e censimenti prodotti e quindi raccolti dai funzionari del governo napoleonico. È stata una palestra straordinaria in una fase di formazione che mi ha aiutata e indirizzata una volta giunta a Parma presso un archivio di ben altra natura e significato, quello dello CSAC, in particolare in occasione della mostra dedicata a Marcello Nizzoli. Lo studio di questo esponente del proto-design e design italiano, attraverso i documenti di progetto è corso parallelamente con un tentativo di progettare un primo database dei progetti in collaborazione con informatici dell'Università: questo è l'inizio, negli anni Ottanta, ma da allora è mutata la consapevolezza del ruolo dell'archivio, soprattutto al di fuori della comunità

degli archivisti e con tutto questo mi sono confrontata. Dai temi della catalogazione, digitalizzazione a quelli della costruzione di risorse digitali con vari progetti, il più significativo è MoRE, in collaborazione con giovani curatori e colleghi dell'Università di Parma.

Roberta Meloni

Premetto che non ho avuto alcuna formazione imprenditoriale né di tipo archivistico e che sono arrivata a occuparmi di Poltronova per vicende familiari e per passione. Ero una studentessa della facoltà di Architettura di Firenze e alla fine degli anni Novanta mi sono ritrovata, questo è il termine giusto, a essere uno dei soci dell'azienda, convinta di dover affrontare solo i problemi legati a una qualsiasi impresa cioè prodotto, marketing, numeri, bilanci e cose di questo genere. Ho compreso subito l'anomalia di Poltronova rispetto alle virtuose industrie del Nord, i grossi limiti che aveva e anche i suoi elementi di forza e che i due piani, quello culturale in senso pieno e quello d'impresa, erano entrambi fondamentali, dovevano necessariamente ricevere la stessa attenzione e viaggiare paralleli. Capii anche che il percorso della memoria che ne ricostruisse la storia era importantissimo per chiarirne l'identità profonda e continuare ad andare avanti. Molte importanti aziende del settore nate negli stessi anni hanno avuto una continuità maggiore o nella gestione, che si è tramandata all'interno della famiglia, o nel prodotto, espressione di un'idea dell'abitare ben definita e declinata in oggetti facilmente riconducibili al brand di appartenenza. La caratteristica di Poltronova invece è stata la diversità della sue collaborazioni. Se non ricostruivi storia e connessioni non potevi capire il senso di questo esagerato *melting pot*. In azienda nessuno si era mai dedicato a questo aspetto. Era il 2001 quando Gianni Pettena mi mandò una studentessa, Francesca Balena Arista, per una tesi di Laurea sull'Archivio Poltronova, un incontro fondamentale per me, e un'altra donna, appunto. Abbiamo iniziato a costruire il nostro archivio, io e lei, cercando nelle centinaia di metri quadri abbandonati dell'ormai sovradimensionata sede di Poltronova. Man mano mi sono resa conto che non dovevamo realizzare un semplice archivio di azienda ma un centro di documentazione, per raccontare quel periodo d'oro del design italiano che per Poltronova ha coinciso con i quindici anni di direzione artistica di Ettore Sottsass.

Le nuove tecnologie come stanno modificando il tuo lavoro?

Francesca Appiani

Nel mio caso uno dei cambiamenti principali è stato apportato dalla diffusione dei social network. Negli ultimi tre anni abbiamo iniziato a comunicare i contenuti del nostro archivio attraverso questi canali. È stata una piccola rivoluzione: il nostro è un formidabile archivio di “storie”, per anni raccontate attraverso mostre, pubblicazioni, video, lezioni... Abbiamo affiancato i social ai media che avevamo utilizzato fino a quel momento, iniziando a comunicare anche attraverso questi “nuovi canali” i nostri contenuti. “Il mezzo è il messaggio”, come diceva McLuhan, quindi tengo a precisare che si è trattato di un affiancamento, non certo di una sostituzione: continuiamo a utilizzare anche gli altri strumenti, quelli fino a ora privilegiati nel nostro operare come museo. Un'altra modifica sostanziale riguarda la facilità di comunicare che venticinque anni fa, quando ho iniziato a lavorare come curatore, non c'era. Allora si comunicava solo per telefono o via fax. Oggi posso sviluppare il progetto di una mostra od offrire una consulenza per un prestito, dialogando con i curatori degli altri musei come se fossimo intorno allo stesso tavolo, osservando i materiali

da selezionare... Lo so che può suonare un discorso da “reduce”, ma questa facilità di comunicazione nel lavoro di curatela per me ha comportato un cambiamento radicale e in parte un arricchimento per le maggiori opportunità di confronto e collaborazione che offre. E poi ci sono gli utilizzi delle nuove tecnologie in sede di progettazione dell'allestimento. L'originale, l'oggetto, il disegno, insomma il materiale reale resta al centro, ma le nuove tecnologie permettono di esporlo e proporlo al pubblico in modo “immersivo”, sinottico e connettivo come mai prima d'ora. Non vorrei essere fraintesa però, anche in questo caso penso a una risorsa in più, qualcosa che si può decidere di usare o meno, ma che non è ciò che fa di una mostra un allestimento riuscito. In altri termini: è una modalità di esporre e raccontare che prima non c'era, una possibilità in più che ora ha il curatore quando inizia a pensare a come comunicare la sua mostra attraverso l'allestimento (budget permettendo, si intende).

Cinzia Bitossi

Qui, la ceramica artistica si fa ancora artigianalmente. Molto lavoro è ancora fatto a mano o comunque sempre con il coinvolgimento dell'uomo anche quando si usano le macchine, ad esempio una pressa. Quando si parla di design si parla di progetto industriale e questo tema, negli ultimi anni, ha avuto uno sviluppo esponenziale, basti pensare al modello 3D, alla sua applicazione adottata oggi dalle Università per la ricerca anche in ambito ceramico. La nuova tecnologia della produzione attraverso le stampe in 3D dà un grosso aiuto e uno stimolo a pensare a nuove forme di rapporto con una comunità di “design diffuso” a livello mondiale, aprendo nuove frontiere intorno al disegno industriale. Non dimentichiamo che la materia ha ugualmente bisogno dei suoi tempi tecnici, ma di buon grado scorcia la progettazione visiva immediata, ed è un grosso aiuto.

Livia Frescobaldi Malenchini

Le nuove tecnologie hanno grandemente facilitato il nostro lavoro consentendoci anzitutto di risparmiare tempo grazie alle immagini digitali e alla possibilità di scansionare i documenti e, in secondo luogo, di acquisire il materiale di nostro interesse limitando la nostra presenza nell'archivio stesso, data la possibilità di studiarlo direttamente dai nostri computer. Inoltre le immagini in digitale consentono di condividere con altri studiosi il lavoro, raggiungendo con facilità anche collaboratori all'estero e in tempi brevi, con il vantaggio di focalizzarsi su dettagli, che siano di un decoro, di una forma o di un manoscritto.

Roberta Meloni

La tecnologia è un elemento fondamentale, senza un supporto tecnologico avremmo perso gran parte del materiale del nostro archivio, penso per esempio alle migliaia di scansioni fatte in questi anni, piuttosto che i programmi di archiviazione dei documenti, o al restauro possibile per i disegni e altri materiali. Abbiamo continue richieste di notizie, documenti, informazioni un po' da tutto il mondo e la tecnologia ci permette di lavorare insieme, come se fossimo uno di fronte all'altro. Da quando siamo al centro di Firenze abbiamo un bel via vai tra studenti, ricercatori, docenti che vengono a consultare il nostro archivio e questo è possibile grazie alla digitalizzazione delle immagini. Vent'anni fa ancora si inviavano le diapositive per posta.

Francesca Zanella

L'aspetto con cui mi misuro costantemente è quello della gestione dei dati. Ho iniziato a lavorare contribuendo a costruire sistemi informativi basati su architetture gerarchiche e sulla normalizzazione dei dati per consentire la loro gestione, per garantire la correttezza delle informazioni, la loro condivisione e quindi la ricerca.

Ora tutto questo non costituisce più l'unica strada, soprattutto nella pratica quotidiana individuale di produttori e di utilizzatori di immagini, testi, ecc., disseminati nella rete.

C'è un modo femminile di occuparsi della memoria?

Francesca Appiani

Direi di no. Penso che ci sia un modo femminile di affrontare le cose – sia in ambito personale, sia professionale – e che abbia a che fare con la relazione. Quindi il modo di occuparsi di memoria può essere più femminile se trattato attraverso la relazione, ma questo può anche prescindere dal fatto che a farlo sia un uomo o una donna. In generale, comunque, tendo a cogliere le differenze di approccio dei curatori/conservatori come risultato del tipo di formazione ricevuta, delle esperienze e della storia professionale, della sensibilità... Non direi che il genere sia influente.

Cinzia Bitossi

Ritengo che femminilità sia sinonimo di sensibilità e curiosità... Personalmente ho una speciale attenzione per ciò che riguarda il passato, nel mio caso c'è un legame molto profondo fra il territorio, la storia della mia famiglia e la storia dell'impresa, che ha generato un grande patrimonio da conservare e tramandare alle nuove generazioni. Una testimonianza per la collettività e per chi voglia indagare da studioso, ricercatore o da semplice curioso la storia della nostra manifattura ceramica.

Livia Frescobaldi Malenchini

Non riesco a individuare nessun elemento rilevante per poter dire che c'è una differenza tra uomo o donna nel trasmettere la memoria.

Roberta Meloni

C'è sicuramente un modo femminile nell'affrontare i problemi e nel trovare soluzioni, nel lavoro, nel quotidiano. Nel recupero e nella cura della memoria sicuramente sì, perché è legato alla vita che si rinnova. Qui la nostra visione sa essere più complessa e ci aiuta a scandagliare in profondità e a trovare le connessioni che sono molto importanti per dare il senso a una visione di insieme più ricca di dettagli; diamo al tempo un significato più profondo, in modo naturale.

Francesca Zanella

Non mi sento in grado di rispondere a questa domanda in modo significativo perché non ho mai affrontato la storia delle arti e l'analisi critica delle arti nella prospettiva dei *gender studies*. In particolare non posso basarmi su un campione significativo di casi che mi consentano di affermare che esiste un modo femminile di occuparsi della memoria. Certo che è sufficiente ricordare alcuni casi, come quello di alcune indagini di Tacita Dean, per potere iniziare già a individuare alcune costanti.

C'è chi sostiene che la questione del *gender* è inessenziale nella cultura del progetto e che è infondato porsi il tema della specifica creatività femminile. Tu cosa ne pensi?

Francesca Appiani

Ripeterei quanto detto prima, c'è un approccio femminile e uno maschile, ci sono codici morbidi e duri, intrusivi o accoglienti ma questo non coincide necessariamente con l'essere donna o uomo.

Cinzia Bitossi

Penso al progetto in qualità di estetica e funzionalità. La forza di un progetto dipende anche dalla personalità del personaggio, è irrilevante che si tratti di uomo o donna. In generale un designer, uomo o donna che sia, ha comunque un lato femminile molto forte.

Livia Frescobaldi Malenchini

Penso che la creatività non abbia sesso. È vero invece che anche in questo settore la figura femminile ha dovuto imporsi con il tempo. Non è solo il design del Novecento a esser stato patriarcale, ma ogni ambito che non fosse quello strettamente legato alla cura della casa. Tutte le opportunità, aspettative e attenzioni erano rivolte verso la figura maschile. È come crescere in una casa in cui ci sono due figli, un maschio e una femmina. I genitori puntano tutto sul maschio, la femmina cresce senza nemmeno immaginare di avere le stesse capacità del fratello e tanto meno di poter ambire ad affermare la propria creatività come quest'ultimo. Con gli anni le cose sono cambiate ma c'è ancora strada da fare.

Roberta Meloni

Creatività femminile non mi piace. Mi fa pensare ai lavori all'uncinetto che mi facevano fare alle medie mentre i miei compagni maschi andavano in laboratorio e si divertivano con il traforo. Non voglio demonizzare l'uncinetto, anzi, periodicamente mi ci dedico ancora. Ritengo che in questo caso l'aggettivo “femminile” non aggiunga ma limiti soltanto, come del resto se usassimo l'aggettivo “maschile”. Insomma suona un po' come le quote rosa. La cultura del progetto per me è l'idea, e questa, come la creazione, ha anime infinite, le più diverse, ma non ha genere.

Francesca Zanella

Non credo di potere affermare che la questione *gender* sia inessenziale. Pur non avendo affrontato sistematicamente il tema, credo che sia importante porsi in questa prospettiva forse non solo rispetto alle modalità e specificità della creatività femminile, ma sicuramente rispetto alla verifica dei contesti, delle condizioni dell'operare femminile, dei condizionamenti...

C'è un'esperienza femminile che ritieni esemplare nell'ambito in cui operi?

Francesca Appiani

Ce ne sono moltissime, così tante che non vorrei citarne una o anche alcune, per non tralasciare tutte le altre. Inoltre, la nostra collezione appartiene a due ambiti, quello del design e quello della cultura d'impresa. Così gli esempi che mi vengono in mente si moltiplicano, perché penso non solo alle curatrici e conservatrici che operano nell'ambito dei musei e delle collezioni di design, ma anche a quelle dei musei e degli archivi di impresa. E poi vorrei ricordare come “esemplari” le molte giovani professioniste

che lavorano ora in questo campo in Italia. Ne ho conosciute alcune attraverso gli stage semestrali che offriamo presso il nostro museo. In molti casi è stato quasi imbarazzante proporre loro uno “stage” poiché avevano già intrapreso un cammino professionale, sebbene fosse ancora agli inizi. Alcune di loro sono adesso all'estero: non vorrei cadere nell'ormai ritrito argomento delle fughe dei talenti o in una retorica “veterofemminista”, tuttavia penso che l'Italia non sia ancora “un paese per giovani” e, purtroppo, ancora meno “un paese per donne”.

Cinzia Bitossi

La lunga lista delle collaborazioni fra Bitossi Ceramiche e il mondo del design è più rivolta al maschile che al femminile, ma solo per qualità di progetti. Ma c'è un nome fra tutti che stimo in modo particolare con la quale è nata una piacevole amicizia oltre al rapporto di lavoro: Luisa Bocchietto, architetto impegnato a diffondere e rappresentare il design italiano nel mondo.

Livia Frescobaldi Malenchini

Nell'ambito in cui opero ho a che fare soprattutto con donne (forse il rapporto è sette su dieci): curatrici di dipartimenti, funzionarie del Ministero, sovrintendenti, direttrici di musei, restauratrici, studiose, archiviste, giornaliste, ecc.... Non ricordo un'esperienza particolare, ma posso dire che ritrovo in ognuna di loro un coinvolgimento personale e professionale con più trasporto e passione di quanto riscontri nell'ambito maschile che tendenzialmente rimane più tecnico e impersonale.

Roberta Meloni

No, non ho un esempio in particolare nel mio campo. Mi piace lavorare con le donne, mi ci sono sempre trovata molto bene, mi sembra più facile. Non mi ricordo di avere avuto particolari problemi di lealtà o di solidarietà lavorando con le donne. Fino a qualche anno fa il mio piccolo team era tutto femminile, adesso il direttore creativo del Centro Studi Poltronova è un uomo: Pier Paolo Taddei, co-fondatore di Avatar Architettura. Siamo due mondi opposti e devo dire che è un mix che funziona molto bene.

Francesca Zanella

Cito un progetto: *The Gallery of Lost Art*, esposizione digitale prodotta da un gruppo di ricerca della Tate Modern.

tavola rotonda

collaborare

Tutto il tuo lavoro si estrinseca nell'ambito della coppia. Che metodo segui? Come avviene il confronto con l'altro?

Clio Calvi

Credo che la nostra galleria sia un po' fuori dalle righe perché abbiamo speso la vita ad analizzare la storia, tra dipinti antichi, arte orientale, mobili razionalisti, avanguardie secessioniste e siamo abituati a guardare le cose al di là del tempo, quindi non abbiamo la frenesia di trovare progetti e designer “nuovi” a tutti i costi, ma direi piuttosto una fondamentale connotazione estetica o filosofica che ci corrisponde. Per questo motivo abbiamo lavorato quasi esclusivamente con Ettore Sottsass e Andrea Branzi ai quali siamo profondamente legati per affinità di pensiero. Le scelte sono state fatte in modo imprescindibile dal rapporto di scambio che si creava tra noi e loro.

Marzia Corraini

Quando si parla di coppia tutto diventa doppio. C'è una visione più ampia, ci sono più opportunità, più confronto, più possibilità di immaginare, costruire, vedere e andare oltre. Perché ci sono due persone: c'è Marzia e c'è Maurizio, con formazioni diverse, con caratteri molto diversi. Non si è soli, si ragiona sempre in due anche quando non si è d'accordo e uno sembra procedere senza ascoltare l'altro. In realtà si ascolta, si pensa, si va in crisi, si va avanti e si ricomincia. Fare e rifare. Il procedere tiene conto sempre del confronto anche se in alcuni casi sembra scartarlo. Ma sottolineo: non si è mai soli, questo è un grande aiuto, una grande risorsa. Si ha meno paura, ci si dà coraggio a vicenda quando si intraprendono strade nuove. Ci si diverte di più condividendo, si immagina meglio e con più piacere dove si vorrebbe o potrebbe arrivare. Ritornando a quanto detto prima, ci sono molte opportunità che si raddoppiano, anche quelle del femminile e del maschile, nel costruire con passione comune un sogno o una casa editrice. Le competenze, le specificità, i ruoli operativi possono essere, e spesso sono, divisi ma non assolutamente impermeabili anzi sono intercambiabili in relazione ai momenti, alle opportunità, ai piaceri, ai desideri, alle stanchezze. Una grande risorsa, questa, per non fermarsi e procedere, per rinnovarsi e non parlarsi addosso. Ovviamente la preparazione di ognuno di noi, la formazione, gli studi e, come dicevo, le competenze acquisite vanno usate e quindi indirizzate là dove più

sono utili. Ancora, quindi, un aumento delle opportunità per aprire più fronti da un lato e per approfondire questioni dall'altro. Uniti dalla curiosità. Arte, bambini, design, illustrazione, fotografia, cucina, artigianato, architettura, paesaggio, montagna, tradizione, educazione, innovazione si possono percorrere cercando la propria via e collaborando di volta in volta con chi produce, approfondisce, inventa, fa. Da editori insieme si lavora, si sceglie. Anche scegliere in due discutendo, litigando, cercando di convincere l'altro delle proprie ragioni amplia di molto le opportunità, allena ai confronti.

Francesca Lanzavecchia

I nostri lavori sono firmati come coppia perché in ognuno di essi c'è il contributo di entrambi. Seguiamo un percorso progettuale che non è mai identico a se stesso e nasce da una ricerca multidisciplinare e dal confronto sulle tematiche più disparate... Non sapendo mai a priori che strada prenderanno i nostri progetti, il nostro dialogo ci aiuta a raggiungere conclusioni e obiettivi comuni che oggettiviamo nei nostri progetti come idee forti che arrivano da due modi di pensare e di sentire. Il confronto è quasi quotidiano (grazie alla tecnologia sembra di essere alla stessa scrivania), fatto di chiacchierate, condivisione di letture ed esperienze... Il design è un lavoro di squadra che firmiamo come coppia ma dietro ai nostri progetti ci sono sempre anche i nostri clienti, con le loro identità, aspirazioni e conoscenze tecniche e un piccolo team diviso fra Italia e Singapore.

Marta Laudani

In realtà tutti i miei progetti di design sono stati fatti con Marco Romanelli nel corso di un lungo sodalizio “a distanza”, tra Roma e Milano. In questi anni in molti ci hanno chiesto come fosse possibile lavorare insieme vivendo in città diverse, soprattutto quando la tecnologia era meno evoluta di oggi. Credo che la risposta stia nella singolare sintonia che avevamo scoperto di avere. Tentavamo infatti entrambi, dall'inizio degli anni Ottanta, ovvero prima di conoscerci, di procedere in un'analoga direzione: dall'architettura degli interni al design, dal progetto all'approfondimento critico (o autocritico) e viceversa, praticavamo ogni possibile sconfinamento interdisciplinare. Per queste ragioni siamo sempre stati “intercambiabili”: da più di vent'anni ognuno di noi appunta liberamente le sue idee in schizzi o ideogrammi per poi confrontarle e discuterne fino a decidere quali portare avanti. Scegliamo sempre con molta serenità perché nessuno di noi cerca di prevalere e vogliamo

soltanto focalizzare l'attenzione sulle ipotesi migliori. Inoltre, non ci sentiamo mai condizionati da logiche puramente commerciali. Ovviamente poi dividiamo lo sviluppo e l'approfondimento dei progetti fra i due studi, ma con la tranquillità che deriva dalla certezza di sapere che ognuno porterà avanti il lavoro come avrebbe fatto l'altro.

Raffaella Mangiarotti

Seguo un metodo di dialogo e di scambio. Individuiamo la domanda del progetto e pensiamo individualmente a possibili strade da seguire, poi ci confrontiamo e scegliamo quella che troviamo più interessante e più bella. Cerchiamo di essere neutrali rispetto alla paternità (o maternità, visto il tema?). Poi sviluppiamo il progetto secondo le specifiche abilità: chi più la parte estetica, di proporzioni, di funzionalità, chi la parte più tecnica e produttiva. Ma in qualche progetto può accadere che i ruoli si invertano. Con il mio co-autore si stabilisce un dialogo e un confronto paritario. Non abbiamo lavorato soltanto in coppia ma sviluppato anche percorsi più personali. Matteo Bazzicalupo aveva voglia di avvicinarsi alla produzione e quindi ha sviluppato un'iniziativa imprenditoriale su uno specifico prodotto, io invece volevo esplorare temi che non avevo molto approfondito e mi sono più occupata di art direction e del settore del mobile. Insomma una coppia libera anche con i propri spazi personali...

A livello di comunicazione, come sono rappresentati gli equilibri di coppia?

Clio Calvi

Si parte da un'idea e poco alla volta il progetto si sviluppa. Non c'è mai stato bisogno di discutere sulle scelte strategiche o creative perché tutto è sempre fluito molto costruttivamente. Io mi occupo in modo più concreto di tutte le problematiche tecniche e organizzative ma gli intenti sono comuni. Quello che ci interessa è di indagare il pensiero che c'è dietro a un progetto piuttosto che la sua produzione, infatti abbiamo scelto di proporre quasi solamente pezzi unici.

Marzia Corraini

C'è una dinamica interna complessa da gestire ma di cui si è consapevoli. Poi c'è una visibilità esterna che dipende dai caratteri, dal far più o meno fatica a esporsi... C'è ovviamente la percezione che altri hanno di noi ma certamente non c'è la costruzione di una rappresentazione. C'è quello che siamo.

Francesca Lanzavecchia

Essere in due per noi è fondamentale. Per Hunn Wai la comunicazione è soprattutto verbale mentre il mio linguaggio è fatto di immagini e forme. Così nascono gli oggetti che firmiamo insieme. Hunn è un comunicatore nato, è molto bravo a trasmettere la visione dello studio e a diffondere le nostre idee dialogando con clienti e media. Io invece mi occupo della coerenza dei progetti da un punto di vista concettuale, visivo e sensoriale. Dalla forma al dettaglio, dalla materialità alla fotografia...

Marta Laudani

La nostra comunicazione è sempre stata simmetrica e paritetica ma (stranamente?) talvolta non viene recepita in modo corretto e così il ruolo di “capogruppo” viene assegnato d'ufficio a Marco, senza neppure consultarci. Con il passare del tempo tuttavia la situazione è molto migliorata però noi abbiamo preparato, per ogni evenienza,

una precisazione “copia-e-incolla” da mandare senza doverci pensare più di tanto. Divertente è invece il frequente fraintendimento sul nostro essere “coppia”: per anni è stato dato per scontato che fossimo sposati o partner, come se la collaborazione professionale uomo-donna dovesse necessariamente discendere (o dare origine) a un legame sentimentale. Come intuibile, questo fatto per anni ha dato spazio a situazioni comiche ed esilaranti equivoci.

Raffaella Mangiarotti

A livello di comunicazione c'è un equilibrio dato dal fatto che ci presentiamo in modo paritario. Anche qualora uno dei due venga messo più in rilievo nella comunicazione anche l'altro ne trae beneficio. Dopotutto si parla sempre dei nostri progetti.

C'è un modo femminile di affrontare il progetto?

Marzia Corraini

C'è un modo femminile di affrontare un progetto così come c'è un modo italiano, europeo, australiano, occidentale, orientale... per fare progetto. Perché ognuna di noi ha avuto un *imprinting* determinato da educazione, relazioni, comportamenti, visioni che certamente l'hanno segnata e costruita con caratteristiche legate al femminile. Questo “strato di fondo” connesso, inscindibile, con la propria specificità, carattere, esperienza, vita e immaginazione, dà origine alla propria personalità o meglio alla persona. Esattamente come credo sia per il “maschile”. C'è un modo di progettare giovane o più meditato, colto o sregolato. Forse è come vivere in tanti diversi modi, così come si è; felici di esserlo e di avere accanto tanti altri modi diversi con cui confrontarsi per imparare.

Francesca Lanzavecchia

Sono convinta che l'empatia sia una chiave molto femminile di affrontare un progetto. Fare le domande giuste, mettersi nei panni degli altri, capire il contesto, l'utenza e tutti gli *stakeholder* coinvolti penso sia più facile per una donna. Un'altra dote che considero molto femminile è la capacità di sentire con tutti i sensi e quindi la predisposizione ad avere una visione olistica del progetto. Riusciamo a stabilire un dialogo più intimo e sensoriale con gli oggetti, siamo esperte dei colori, dei profumi, delle *texture*: capiamo cosa comunicano i materiali attraverso i nostri sensi.

Marta Laudani

Da un lato, credo che non esista assolutamente una specificità femminile nell'affrontare il progetto, ma che ogni individuo (uomo o donna) sviluppi una sua ricerca e un suo linguaggio in base alla formazione culturale, alla sensibilità personale, agli interessi coltivati nel tempo, a viaggi, esperienze o incontri anche fortuiti. Un “collage” irripetibile e diverso per ogni persona in cui la casualità dell'esistenza gioca un suo ruolo accanto alle scelte programmate. Dall'altro, ho sempre considerato estremamente riduttivo attribuire alle donne alcune peculiarità che sembrano ridimensionare, circoscrivere, sminuire. Fra le tante, la presunta maggiore praticità femminile cui farebbe da contraltare una più spiccata tendenza maschile alla teorizzazione: come a dire che lasciamo la filosofia agli uomini mentre noi siamo più brave a fare i conti della spesa e a organizzare il tempo libero dei bambini; oppure il nostro interesse per la casa, scrigno di una vita domestica e familiare che dovremmo tutelare e che invece è stato sovente lo scenario di immutabili disequilibri familiari.

Raffaella Mangiarotti

Credo di sì. Trovo che nella parte femminile ci sia una maggiore attenzione al senso di cura rispetto a quella maschile. Come designer donna, progetto pensando alle persone, alla cura più che alla mera performance del prodotto. Ad esempio nella lavatrice *Pulse* c'è un nuovo modo di lavare attento alla cura dei tessuti, nell'asciugacapelli *Wind* con flussi direzionati o nel guanto a bassa temperatura *Moon*, sviluppato con Coppola, il fine è quello di asciugare con piacevolezza e senza rovinare i capelli. Sono temi che sono più nella sensibilità femminile e che solo adesso stanno diventando attuali. Qualche tempo fa era prioritaria la performance assoluta: lavo più bianco e asciugo più velocemente.

C'è chi sostiene che la questione del *gender* è inessenziale nella cultura del progetto e che è infondato porsi il tema della specifica creatività femminile. Tu cosa ne pensi?

Clio Calvi

Personalmente non riesco a fare distinzioni di tempo né tanto meno di peculiarità maschili o femminili. Si sa però che le donne hanno avuto sempre più difficoltà nell'essere riconosciute. Credo e spero che adesso non sia più così.

Marzia Corraini

Se si vuol conoscere a fondo un progetto, studiarlo, criticarlo, storicizzarlo è necessario vederne le componenti e approfondirle. Il progetto al femminile può e deve essere preso in esame, messo sotto la lente, raccontato e studiato (in questo caso messo in scena). L'analisi chiarirà specificità, ricorrenze, intuizioni. Confronterà possibilità, connessioni, opportunità, storie e, appunto, documenterà e darà luce, o maggior luce, a una storia vera (una storia reale raccontata dalle donne).

Francesca Lanzavecchia

In un mondo, quello del design, decisamente maschilista, non penso sia infondato porsi la questione del *gender*... Le donne hanno meno conoscenze tecniche? Sono troppo frivole? Non sanno rispettare le *deadline*? Penso che queste siano paure maschili del nostro mondo così vario ed emozionale. Sarà più facile trarre conclusioni alla fine del processo di ricerca del museo e di questo libro.

Marta Laudani

Come dicevo prima, ritengo che la questione del *gender* sia secondaria rispetto alla cultura del progetto che segue linee evolutive indipendenti dall'identità sessuale dei suoi autori. Tuttavia bisogna porsi il problema della creatività femminile per ricostruirne la storia: troppo spesso infatti, soprattutto nel passato, il lavoro delle donne è stato poco valorizzato, spesso neppure preso in considerazione. È quasi un'opera di scavo archeologico per riportare alla luce l'invisibile progetto femminile. Invisibile perché relegato agli spazi di servizio, quelli che devono rimanere dietro a una porta chiusa (penso, ad esempio, alle cucine e al lavoro di Grete Schütte-Lihotzky); invisibile perché applicato a settori artigianali ritenuti secondari (come la tessitura, il ricamo, la ceramica); invisibile perché spesso annesso e annullato dal lavoro di un partner uomo più famoso (l'elenco sarebbe lunghissimo, da Mies a Le Corbusier, da Aalto ad Albini). Infine invisibile perché non storicizzato. Nessuno all'università mi ha mai parlato di Eileen Gray, Aino Marsio, Lina Bo Bardi, Charlotte Perriand, Maija Isola, Rut Bryk e via dicendo.

Raffaella Mangiarotti

Credo che parlare di *gender* femminile e maschile oggi sia un po' fuori tempo massimo, in un'epoca in cui i *gender* sono oggetto di una continua evoluzione e classificazione. Io credo in una femminilità e in una mascolinità che non è detto si trovino rispettivamente nella donna e nell'uomo.

C'è una coppia del passato che ritieni un modello e perché?

Clio Calvi

Tutte le coppie che hanno dato vita a qualche cosa che prima non esisteva sono un modello, per questo motivo non mi sento di sceglierne una in particolare.

Marzia Corraini

Il riferimento a una coppia? Non in particolare. Abbiamo sempre ammirato i visionari, chi gioca con la testa alta per vedere (e prevedere) avanti. E magari lo ha fatto in modo laterale privilegiando inventare, provare, fare, meravigliarsi, con i piedi per terra e la mente in volo. Ovvio, quasi banale, per noi: uno come Munari, per esempio. Attenzione: un riferimento, un esempio eccezionale... Noi abbiamo fatto altro, non siamo certo artisti o progettisti, abbiamo solo immaginato “un'impresa”.

Francesca Lanzavecchia

Non so abbastanza delle coppie del passato per indicarle come modello e forse di modelli ammetto di non averne mai cercati... Il lavoro lo inventiamo ogni giorno con paradigmi nuovi e inventandoci l'imprenditorialità.

Marta Laudani

Difficile scegliere. Come dimenticare Massimo Vignelli e Lella Valle? O Tobia Scarpa e Afra Bianchin? Ma vorrei alla fine citare solo due coppie: Charles e Ray Eames, che ci appaiono imprescindibili l'uno dall'altra, un esempio inarrivabile di collaborazione veramente paritetica con esiti straordinari che tutti conosciamo. Però vorrei parlare anche di Aino Marsio e Alvar Aalto perché il loro sodalizio, benché paragonabile nei risultati alla coppia americana, ha poi incredibilmente avuto un esito negativo. Dal loro comune lavoro sono nate infatti opere straordinarie sia di architettura che di design: dal sanatorio di Paimio ai vasi *Savoy*, da villa Mairea ai tanti pezzi d'arredo per Artek. E a riguardo ho sempre condiviso l'opinione di Luciano Rubino il quale sosteneva che dopo la prematura scomparsa di Aino, nessuna opera del maestro finlandese avesse mai più raggiunto i vertici della precedente attività. Eppure è stato anche un caso di incredibile rimozione e cancellazione (in parte purtroppo a opera di un'altra donna!), una perdita di memoria storica subito messa in atto dopo la scomparsa di Aino a soli cinquantacinque anni. Basta infatti scorrere la vasta bibliografia su Alvar Aalto per accorgersi di come il contributo di questa “sposa del vento” sia stato quasi sempre taciuto. Ancora oggi viene spesso ricordata solo per una serie di bicchieri in vetro stampato, disegnati per Iittala.

Raffaella Mangiarotti

Ray e Charles Eames. Credo che fossero una coppia perfetta. Erano complementari e coprivano con le loro competenze individuali tutti i settori che sono fondamentali per fare bene questo mestiere: architettura, design, video e grafica, realizzando progetti straordinari. Mi pare che fossero paritetici anche nella comunicazione del loro lavoro, in un'epoca in cui invece tante altre coppie non lo erano. Credo siano piaciuti anche per questo.

tavola rotonda

comunicare

Come e quando hai deciso di occuparti di comunicazione del design?

Gilda Bojardi

La mia è stata una scelta casuale. Avevo da poco ultimato i miei studi giuridici e avevo avuto la percezione che il lavoro in ambito legale non fosse nelle mie corde. Attraverso una cerchia di amicizie sono entrata in contatto con un gruppo di architetti, artisti e intellettuali che aveva fondato una rivista di design. Era composto da Ugo La Pietra, Gillo Dorfles, Andrea Branzi, gli Archizoom, Adolfo Natalini, Franco Quadri, Vincenzo Agnetti, Paolo Scheggi. Mi hanno introdotta in un mondo inatteso e affascinante da cui è nata una grande curiosità e la voglia di saperne di più. Questo è stato l'inizio, sicuramente molto divertente... Finché non è diventato un vero lavoro...

Silvia Botti

Non ho deciso. È capitato. Ho studiato architettura, ho fatto anche l'esame di stato e sono in possesso di un regolare certificato di abilitazione alla professione. Ma non mi è mai scattata la passione del progettare per costruire. Come tanti altri, ho scelto di percorrere altre strade che la multidisciplinarietà di questo tipo di formazione ti apre. Sono comunque nata e cresciuta a Milano, che è la capitale del design e pure della comunicazione. Non è insolito questo tipo di percorso professionale.

Clara Mantica

Nel 1968, diplomata al liceo artistico di Brera, mi sono ritrovata per un caso a un appuntamento con Gae Aulenti che cercava, fra le fila di giovani di tutto il mondo che volevano lavorare con lei, un'“apprendista” designer. Scelse me per il mio sorriso, così mi disse maternamente. Non sapevo chi lei fosse né tanto meno avevo idea di cosa fosse il design. Allora, sembra preistoria, le scuole di design accreditate dal Ministero erano nelle città d'arte. Su sua indicazione dopo un anno di lavoro nel suo studio mi iscrissi a Firenze, il Corso era diretto da Spadolini: ottima didattica e ottimi professori. Pensai “tre anni e torno a Milano!” e invece, dopo avere fatto una tesi sulla prossemica, mi chiesero di restare nella scuola con il ruolo di monitorice, ponte fra docenti e studenti. Fu un grande addestramento nell'ambito della comunicazione: seminari, atti di convegni, ricerca, scrittura, relazioni con tanti

soggetti; apertura di innovativi campi di indagine. Nel frattempo avevo sperimentato la progettazione e, dotata di buon senso critico, non mi ero piaciuta. Invece raccontare, fare parte gli altri di ciò che mi appassionava, ascoltare e valorizzare, era nelle mie corde. Tornata a Milano nell'1981 sono diventata giornalista, l'esperienza di “Gap casa” mi ha formato anche alla costruzione di eventi. Gran bella storia, ho avuto fortuna.

Cristina Morozzi

In Italia, celiando, si dice che gli incontri al bar sono decisivi. Per la mia storia professionale è stato così. Dopo qualche anno di architettura, la laurea in filosofia (a Firenze) e la specializzazione in psicolinguistica (a Milano), avevo fatto domanda per entrare nei consultori comunali a occuparmi dei bambini con ritardi linguistici. Nell'attesa avevo iniziato a scrivere per un giornale di moda che si chiamava “Gap” e la cosa mi piaceva. Una mattina in via Monte di Pietà all'angolo con via dell'Orso incontrai Alessandro Mendini che mi invitò in un bar lì vicino a bere un caffè e mi raccontò che stava mettendo assieme la redazione di una nuova rivista di design. “A me piacerebbe”, dissi. “Allora vieni martedì prossimo a casa mia”, rispose. Così è iniziato il mio percorso nella comunicazione del design: da un incontro al bar, per davvero. Ho iniziato a lavorare alla rivista “Modo” al Centro Kappa di Noviglio con Franco Raggi, Daniela Puppa, Claudia Donà, Patrizia Rizzi... Dopo qualche mese ricevetti una telefonata dal consultorio di Lodi che mi annunciava che ero entrata in graduatoria. Senza neanche pensarci risposi che aveva già trovato un lavoro. Quell'avventura nella comunicazione del design mi piaceva troppo!

Livia Peraldo Matton

Il mio interesse per il design ha radici lontane, legate alla storia della mia famiglia. Ma c'è un episodio in particolare, quasi un'immagine, che segna l'inizio di questa passione. Erano gli anni Settanta quando mio padre tornò a casa con una *Parentesi* contenuta nel suo packaging originale. Ricordo benissimo quella serata che ci ha visti tutti coinvolti nello scoprire quell'oggetto tanto semplice per gli elementi che lo componevano, quanto rivoluzionario e potente una volta assemblato. Quella esperienza rappresenta ancora oggi per me l'essenza del miglior design come invenzione, rapporto fra forma e funzione, emozione e semplicità d'uso. Il mio percorso, di studi prima e professionale poi, ha avuto come finalità l'indagine e la comprensione dei nuovi scenari dell'abitare

con l'obiettivo di farne un racconto divulgativo, godibile da un numero sempre più ampio di persone (sia in Italia che all'estero). Decisivo il tempo trascorso a Parigi nella redazione di “Elle”, perché è lì che ho capito l'importanza delle immagini, la loro forza comunicativa.

Francesca Taroni

In realtà c'è un margine di casualità nella mia scelta. Dopo la laurea in Lettere e Filosofia, nel 1996 iniziai a collaborare a “Vogue” nell'ambito delle mostre e delle ricerche iconografiche. Ho la fortuna di avere in famiglia un grande maestro dell'immagine, il fotografo Paolo Roversi, e fin da piccola ho subito il fascino della fotografia d'autore. Contestualmente curavo le rubriche di tendenze e design, prima per “Vogue” poi per “Casa Vogue”. Da lì ho cominciato a frequentare le fiere di settore e a dedicarmi in maniera esclusiva al mondo del design.

La comunicazione e la promozione del design a livello di massa è stata attuata in Italia soprattutto da donne. C'è un motivo particolare?

Gilda Bojardi

Diciamo la verità: quello della comunicazione era uno dei pochi ambiti in cui veniva “ammessa” la presenza professionale di donne in cerca di indipendenza ed emancipazione, specie se queste appartenevano al ceto borghese che per tradizione vedeva la figura femminile relegata a casa in un ruolo più domestico. E quale settore migliore di quello comunicazione per sviluppare e valorizzare l'attitudine alle relazioni interpersonali che per natura appartiene al gentil sesso?

Silvia Botti

Temo di sì. Ed è il più ricorrente tra i motivi che spiegano la presenza massiccia di donne in un qualsiasi settore: la scarsa circolazione di denaro. I soldi veri nel mondo del design si fanno con la progettazione, la produzione e la commercializzazione, non certo con la comunicazione. Quindi gli uomini non ci si sono applicati con particolare interesse e hanno lasciato campo libero alle donne.

Clara Mantica

Curiose dei processi, delle persone, delle relazioni fra le persone e le cose, le donne spesso sono più abili a valorizzare che a valorizzarsi, a raccontare dell'altro invece che di sé; più autocritiche della media degli uomini preferiscono accompagnare, ispirare che non fare. Nella maggioranza dei casi la creatività delle donne supporta la creatività dell'uomo, nel privato di una relazione o professionalmente come “curatrice” di libri o mostre o come “testimone” nell'attività giornalistica. C'è il bene e il male in questo perché essere troppo assertivi è sbagliato (egodesign), ma non esserlo per niente come succede alla stragrande maggioranza delle donne è triste perché spesso dipende da una mancanza di fiducia in ciò che siamo e facciamo e nella difficoltà di affermarci in un mondo a dominio maschile. Non è un'opinione, i dati ISTAT 2015 lo dicono in cifre.

Cristina Morozzi

Non credo ci siano modi femminili e modi maschili di affrontare la comunicazione. Sia l'uomo, sia la donna possiedono qualità femminili e maschili. Credo che l'efficacia nella comunicazione non sia una questione di genere, ma che dipenda dalla disposizione alla condivisione. Comunicare vuol dire rendere partecipi delle proprie conoscenze, delle proprie convinzioni,

dei propri progetti. Significa esporsi al giudizio altrui e presuppone una certa dose di coraggio perché richiede lo stare fuori dal coro per affermare la propria visione dei fatti, perché domanda opinioni e valutazioni.

Livia Peraldo Matton

Le donne hanno la capacità di leggere il progetto in modo trasversale. Ricordo gli ultimi anni del liceo e la curiosità con la quale leggevo “Abitare”, allora diretto da Franca Santi: quella rivista, che raccontava l'arredamento come l'architettura, mi aveva aperto al mondo del design, alla trasformazione dello spazio. Oggi in Italia sono ancora le donne le principali artefici nel mondo della comunicazione di settore: professioniste che, superati gli antichi cliché, promuovono contenuti di sintesi. Sono in grado di dialogare con tutte le anime del progetto, forti della loro capacità di comprensione, accoglienza, ascolto. E promuovono un approccio che supera il dualismo, stempera la contrapposizione di generi che in passato ha vestito di *soft* quello femminile e di *hard* quello maschile. Mi piace ricordare l'aneddoto che vede protagonista Le Corbusier: “Non ricamiamo cuscini qui” è la sua risposta alla giovane Charlotte Perriand, alla ricerca di una collaborazione. Un luogo comune che nel corso degli anni è stato superato.

Francesca Taroni

Forse le cause, oggi desuete, sono di natura culturale: all'uomo il compito di produrre guadagno, mentre la casa è sempre stata considerata appannaggio femminile. E per raccontare quell'universo complesso, fatto di arredi, di prodotti industriali, ma anche di decorazione, di tessuti, di colore e di manufatti artigianali, la visione femminile – intesa come sensibilità per l'insieme, come capacità di rendere il “calore” della casa al di là degli elementi che la compongono – è risultata più appropriata. Evidentemente in Italia il mondo della casa era (è ancora?) considerato una questione da donne. Se ci fosse stata, come ad esempio in America, la figura dell'arredatore di interni, forse la comunicazione nel settore dell'arredo sarebbe stata appannaggio di uomini e donne in egual misura.

C'è un modo femminile di affrontare il giornalismo nel settore design?

Gilda Bojardi

Occorre fare una distinzione tra le riviste di architettura, appannaggio di una cultura tecnica e quindi tipicamente maschile, e quelle di design/arredamento, che nascono in un territorio molto prossimo a quello delle riviste femminili. È abbastanza naturale e comprensibile che il tema degli interni faccia parte, anche a livello di predisposizione intellettuale, di un mondo più prettamente femminile. Tuttavia, non penso che ci sia una differenza di genere nell'approccio al giornalismo e al racconto del design. Specie oggi, quando l'editoria è soggetta a un processo di profonda trasformazione che ne ridisegna le modalità e le figure operative. Se poi faccio mente locale all'esperienza che personalmente ho sviluppato in 22 anni di direzione di “Interni”, mi verrebbe da associarla più a una visione manageriale che fino a poco fa, forse, faceva parte di un mondo al maschile. Trasformare una semplice rivista di design e architettura in un sistema di comunicazione, declinato con strumenti e linguaggi diversi, è stata una sfida in cui mi ha guidato sicuramente più la tenacia che non il mio essere donna!

Silvia Botti

No.

Clara Mantica

Posso parlare per me e per altre donne giornaliste, comunicatrici, storiche, galleriste, costruttrici di eventi che ho conosciuto e con cui spesso ho collaborato, stimandole. Le donne agiscono per collegare, hanno in testa le relazioni più che i prodotti, cuciono, tessono; è una vecchia storia ma non è retorica. A mio vedere un atteggiamento veramente femminile è quello che indaga le motivazioni del progetto, le sue implicazioni con il resto del mondo, le sue conseguenze. Che lo contestualizza.

Cristina Morozzi

Esiste un lato femminile nella creatività: non si tratta di genere, ma di una qualità che appartiene anche all’uomo. Il maschile, inteso come qualità, è pertinente sia all'uomo, sia alla donna. La creatività si nutre di ambedue. Il femminile e il maschile sono caratteristiche che, più che di genere, mi paiono epocali e di tendenza.

Livia Peraldo Matton

Esiste un modo di fare giornalismo che punta sul coinvolgimento emotivo, sul valore dell'empatia. Un modo caldo, morbido e *friendly* di descrivere, che non rinuncia alla profondità, ma prende anche le distanze da un linguaggio per pochi. Ne è un esempio l'esperienza che abbiamo condotto in redazione: senza negare, ma al contrario, facendo leva sul legame con la nostra testata madre “Elle”, abbiamo puntato sul concetto di *crossing* culturale, accostato e mescolato discipline diverse (moda, arte, design, architettura e grafica). Abbiamo creduto in una nuova idea di *visual* e introdotto la tecnica del fotogiornalismo emozionale puntando sul potere evocativo delle immagini, sperimentando credo un nuovo modo di comunicare il design.

Francesca Taroni

No. Non credo che la visione giornalistica, quel mix di intuizione, sensibilità e rigore professionale, sia una questione di genere. “Case da Abitare” e “Living”, rispettivamente il giornale che ho diretto e quello a cui mi dedico oggi, sono molto lontani nell'approccio al design. Più rigoroso, talvolta tecnico il primo, più morbido, sfaccettato, emozionale il secondo.

C'è chi sostiene che la questione del *gender* è inessenziale nella cultura del progetto e che è infondato porsi il tema della specifica creatività femminile. Tu cosa ne pensi?

Gilda Bojardi

Penso che, in un momento in cui il problema dei diritti civili ha finalmente conquistato la priorità nel dibattito politico delle società avanzate, risulti quasi anacronistico parlare di generi, che si tratti di progetto o di qualsiasi altro ambito professionale e culturale. Tuttavia, c'è chi sostiene che la creatività femminile presenti dei tratti distintivi: poesia, leggerezza, capacità di sognare, sottile ironia, una spiccata sensibilità decorativa e una propensione espressiva per le forme organiche (piuttosto che per quelle squadrate), ma anche rigore, tenacia e pragmatismo. Sicuramente senza questi ultimi requisiti le donne non avrebbero mai potuto uscire da quel cono d'ombra che sino a non tanto tempo fa le relegava a un ruolo secondario nel mondo del progetto. Un ruolo che, in realtà, era legato soprattutto a una questione di visibilità e a un'abitudine discriminatoria difficile da sradicare, perché di fatto il design ha sempre avuto a che fare con le figure femminili: non solo come progettiste ma anche come professioniste, teoriche, consumatrici o storiche. Possiamo addirittura affermare che se il design italiano

è riuscito a conquistare la leadership nel mondo, lo deve anche alla creatività e all'inventiva di figure come Gae Aulenti, Anna Castelli Ferrieri, Cini Boeri (solo per citarne alcune), che grazie alla loro forza di carattere sono riuscite a trovare spazio in un mondo al maschile e ad abbattere i pregiudizi che volevano le donne coinvolte solo nel progetto di determinate tipologie di prodotto. Oggi, invece, hanno la possibilità di esprimersi in qualsiasi tipo di progettazione e nei settori più diversi. Come dice Patricia Urquiola: “Un designer è comunque un designer e l'elemento di distinzione fondamentale è la bravura”.

Silvia Botti

Che il cervello maschile e quello femminile siano diversi e lavorino in modo differente è scientificamente dimostrato. Da tempo si sa che nel cervello femminile il corpo calloso, una struttura che permette all'emisfero di destra di comunicare con quello di sinistra, è più spesso di quello maschile. Questo significa che le due metà del cervello nella donna comunicano più facilmente tra loro. Ora, sapendo che nell'emisfero di sinistra – quello deputato al comando – avvengono i ragionamenti logici, di tipo sequenziale (che sono tipici maschili) e che in quello di destra, invece, hanno luogo anche i ragionamenti di tipo parallelo, ovvero vi risiede la capacità di portare avanti più operazioni mentali contemporaneamente, si capisce perché la maggiore comunicazione tra la due parti del cervello consente di influenzare le decisioni e andare oltre la logica. Guarda caso, artisti e creativi sono persone capaci di usare al meglio entrambe le parti del cervello. Ma ciò che nei maschi appare come un'eccezione, nelle femmine è la norma. Credo infine che le donne abbiano in generale un rapporto meno ossessivo con la creatività, perché non sono spinte dal desiderio di lasciare una testimonianza della loro esistenza. Se il tema è creare un capolavoro che resti nel tempo, beh... una donna può generare un figlio, persino dare origine a una stirpe.

Clara Mantica

La cultura del progetto è parte della cultura e della società nel suo insieme. È assolutamente fondamentale porsi la questione della specificità femminile, della sua rimozione nella cultura, nelle istituzioni, nella comunicazione; delle differenze di trattamento a parità di ruolo nel mondo del lavoro. Eventi come questa mostra alla Triennale sono necessari per rafforzare la fiducia delle donne in se stesse e per valorizzare la loro presenza nella società. Le donne sono per lo più creative nelle relazioni dedicate, in ciò che si manifesta come utile, maieutico, applicato alla vita. Ci vuole molta energia per affrontare il pubblico, sostanzialmente strutturato su forme, linguaggi e simboli maschili. Ancora oggi dobbiamo dire “ehi guarda che ci sono anche io!”, è una grande fatica che conosco nonostante quarant'anni di tenace e stimato lavoro in questo mondo del design. È necessario dare modelli femminili positivi alle giovani, ne hanno bisogno per rafforzarsi e non pensare che o sei madonna o sei puttana; o sei agli ultimi posti delle professioni oppure sei una tipa tremenda con il pugno di ferro. Allo stesso modo è importante che i giovani uomini possano scoprire che c'è un fiume di creatività femminile, che le donne non sono solo le loro madri o le modelle della pubblicità. Ce n'è bisogno per creare la base di una vera democrazia.

Cristina Morozzi

Non credo ci siano modi femminili e modi maschili di affrontare la comunicazione. Sia l'uomo, sia la donna possiedono qualità femminili e maschili. Credo che l'efficacia nella comunicazione non sia una questione di genere, ma che dipenda dalla disposizione alla condivisione. Comunicare vuol dire rendere partecipi delle proprie conoscenze, delle proprie convinzioni, dei propri progetti. Significa esporsi al giudizio altrui e presupporre una certa dose di coraggio perché richiede lo stare fuori

dal coro per affermare la propria visione dei fatti, perché domanda opinioni e valutazioni.

Livia Peraldo Matton

Non è semplice rispondere a questa domanda. Dal mio punto di vista la questione del *gender* è abbastanza ininfluente rispetto al design. Quando racconto un progetto, penso alla sua ragion d'essere: è dopo averlo compreso che mi chiedo chi l'ha disegnato. Quello a cui assisto dal “mio laboratorio” è la convergenza di pensiero e di processo verso un modello di progetto trasversale, che si nutre più che di generi di contaminazioni. Viviamo in un momento storico che sgretola dualismi e dicotomie per promuovere identità fluide e fluttuanti. Il fatto che gli oggetti vengano ricondotti a due aree ben distinte (*soft*: interior/decorazione vs *hard*: tecnologia/ingegneria) dipende molto dal modo in cui sono comunicati e non dal modo in cui vengono pensati e prodotti.

Francesca Taroni

Non credo alle classificazioni di genere. Credo al buon progetto, al bravo designer. Difficile dire se un oggetto l'abbia disegnato un uomo o una donna. Il buon design presuppone capacità tecnica, sensibilità estetica, attenzione per la sostenibilità e per il sociale, è capace di intercettare e anticipare l'evoluzione degli stili di vita. Sono qualità che non hanno a che fare con una sensibilità di genere. Più che di “segno femminile”, penso però che si possa parlare di un'attitudine femminile all'accoglienza, alla conciliazione, alla capacità di “mettere insieme”, di “tenere insieme”, di prendersi cura. Madre, moglie, donna in carriera. Questo essere (necessariamente) *multitasking*, definisce non tanto uno stile, quanto un atteggiamento, una predisposizione alla flessibilità, al dialogo, all'ottimizzazione del tempo. Tutte cose che aiutano nel difficile contesto del nostro settore.

C'è un'esperienza femminile, in Italia o all'estero, che ritieni esemplare nell'ambito in cui operi?

Gilda Bojardi

Mi vengono subito in mente alcune figure che hanno fatto la storia del design moderno, il cui merito non è stato solo quello di avere sviluppato nuove estetiche di prodotto e principi innovativi di produzione, ma di essere riuscite a farlo in periodi storici in cui le donne non avevano le stesse possibilità di espressione degli uomini. Penso a Charlotte Perriand, Eileen Grey, Florence Knoll: donne che hanno saputo combinare la loro sensibilità progettuale con una visione strategica e imprenditoriale sicuramente all'avanguardia per i tempi. La loro grandezza va oltre l'innovazione dei loro prodotti. Passando ai giorni d'oggi, invece, le designers che rappresentano un modello di riferimento sono sicuramente Patricia Urquiola e Paola Navone: la forza di carattere e di progetto consente loro di spaziare con disinvoltura dalla scala dell'architettura al disegno di qualsiasi tipologia di oggetto, dalla direzione creativa all'insegnamento. L'energia che dedicano a ogni attività e il successo che hanno sono la dimostrazione che, per fortuna, nel mondo del progetto le barriere tra i generi oggi non esistono più. L'importante è essere capaci e creativi.

Silvia Botti

Ce ne sono molte. Pur partendo dal presupposto che per riuscire a fare cose interessanti e di rilievo tocca essere toste, qualunque sia il campo in cui si esercitano i propri talenti, io preferisco le donne che mostrano forza ed equilibrio. Non amo l'aggressività, né al maschile, né al femminile. Per esempio, in architettura, apprezzo molto

una figura come Sejima, che è una donna tostissima, ma è capace di rara poesia nelle sue opere. Oppure le Grafton, irlandesi forti e determinate che sviluppano architetture armoniose, in cui la dimensione dello spazio pubblico ha un valore speciale. O Annabelle Selldorf, tedesca di origini ma con studio a New York, che è capace di progettare un impianto di smaltimento rifiuti come una grande struttura architettonica bella, accessibile, visitabile, un vero e proprio centro di cultura metropolitana.

Clara Mantica

Quella di Lella Valtorta. Dal 1980, anno della fondazione di Dilmos con Lucio Zotti, a oggi ne ha tenuto il timone. È una galleria conosciuta internazionalmente che fra le prime ha esplorato molte esperienze sperimentali europee che si avventuravano fra arte, arti applicate e design; lo ha fatto dopo avere promosso Poltronova, Mirabili, Gufram. Lella l'ho conosciuta proprio in occasione della mostra che riproponeva *I Multipli* di Gufram; non ci siamo più lasciate. Tra l'altro siamo state le prime a Milano ad accogliere Maurizio Cattelan, allora giovane nomade alla ricerca del suo posto, e a riconoscerne l'acume. Ho portato sempre da Dilmos i miei studenti, di NABA e Brera, per vedere e toccare gli oggetti e Lella era lì, sempre disponibile a spiegare e raccontare le storie di giovani autori alle prime armi, che andavano da lei con un prototipo nella valigia. In un anno ne incontrava molti, un grande lavoro di formazione sul campo, e quando trovava qualcuno che le pareva potesse svilupparsi e crescere, lo seguiva e lo stimolava nel suo percorso di evoluzione e messa a punto del progetto. È lei che nel 2003 mi presentò Alessandro Ciffo, allora acerbo artigiano del silicone, e mi chiese se potevo aiutarlo a mettere ordine alle idee. Lo feci, quasi due anni in sua compagnia e anche di altri autoproduttori, con tanti incontri, risate e scrittura. Questa frequentazione mi ispirò “L'autoproduzione è figlia dei tempi”, una sorta di manifesto in cui molte e molti si sono riconosciuti in questi anni. Fu pubblicato per la prima volta nel 2005, in *XXI Silico* il libro sul lavoro di Ciffo.

Cristina Morozzi

Ce ne sono varie e l'elenco sarebbe troppo lungo. Mi piace citare Charlotte Perriand, dato che ho avuto la fortuna di conoscerla a Parigi, in occasione di un incontro organizzato dalla rivista “Intramuros” nel 1999 con alcune rappresentanti femminili del nuovo design. Aveva 96 anni e morì poco dopo. Arrivò abbigliata con una tuta di felpa rosa, con scarpe New Balance e con la coccchia in cima alla testa, legata con un foulard di chiffon rosa. Battagliera, accusò le giovani designer di non essere rivoluzionarie, al pari di lei, che affermò il femminile nel progetto. Con civetteria rivelò d'essere convinta che “il burbero Le Corbusier la prese a lavorare nel proprio studio non perché era brava, ma perché era bella”. Nella mostra a lei dedicata al Petit Palais di Parigi nel 2011, *Charlotte Perriand, de la photographie au design*, numerose sono le sue fotografie a torso nudo, di spalle, delle quali era fiera, con al collo l'inseparabile collana di perle di mercurio. Charlotte ha esaltato e mitizzato, con la medesima passione, sia il suo talento professionale, sia la sua bellezza, ponendosi sempre nel lavoro alla stregua degli uomini, anche per resistenza fisica.

Livia Peraldo Matton

Tra le donne che ce l'hanno fatta, lavorando anche alla costruzione di un modello vincente al quale aspirare, sicuramente Patricia Urquiola ne è un esempio. Mi piace il modo fermo in cui rifiuta il tema delle differenze di genere. La sua autorialità se da una parte è da ricondursi al calore della cultura mediterranea, dall'altra è intrinsecamente legata alla sensibilità dei grandi maestri, Castiglioni e Magistretti con i quali ha lavorato. È dalla sintesi di questi due mondi che Urquiola ha mutuato la consapevolezza di sperimentare nuovi territori progettuali, abbattendo i

cliché. Ma questo vale anche per Faye Toogood. Il lavoro dell'interior designer inglese, più che un manifesto *gender*, è un viaggio alla scoperta delle identità culturali. Complici le convinzioni naturalistiche del padre, antropologo, Faye ha imparato ad ascoltare, osservare e assecondare i ritmi della natura. Sono proprio i ricordi e i frammenti di vita familiare a ricorrere nei lavori della designer inglese, che insieme alla sperimentazione condotta in maniera quasi maniacale sui materiali, le permettono di immaginare nuovi scenari per la dimensione domestica. Il suo tratto forte, i colori intensi e i materiali primitivi sono segni astratti, mai riconducibili a generi specifici.

Francesca Taroni

Anch'io sono affascinata dall'energia dirompente di Patricia Urquiola. Dalla passione e dal coraggio con cui accetta e affronta le sfide. E ancora questo suo mettersi alla prova in campi diversi, dal disegno industriale al progetto di interior per alberghi e boutique, dall'art direction all'insegnamento. Mi piace la sua capacità di entrare in sintonia con il suo interlocutore – sia che si tratti di un divano che di un allestimento – e di creare sempre qualcosa di originale. Senza rinunciare alla famiglia e a viaggiare, riesce a fare tante cose e bene, cose che hanno sempre un pensiero alle spalle. Ai miei occhi rappresenta un modo moderno di lavorare, fatto di stimoli raccolti in giro per il mondo, elaborati con la cura di un piccolo artigiano.

tavola rotonda

curare

Come e quando hai deciso di fare la curatrice nell'ambito del design?

Il mobile liberty italiano, il primo di tanti poi dedicati all'arte decorativa e alle origini del design in Italia. Da allora, pur operando da freelance non istituzionalizzate, ormai riconosciute esperte, abbiamo curato, in Italia e all'estero, numerosissime mostre. E continuiamo a farlo.

Alba Cappellieri

Non c'è stata una data precisa in cui ho deciso “voglio fare la curatrice” ma c'è stato un momento in cui ho capito che amavo fare ricerca, scavare tra storia e critica, costruire interpretazioni, svelare personaggi, storie e oggetti. Ho scelto la tesi in Storia dell'Architettura proprio perché mi dava la possibilità di svelare aspetti inediti, fare incursioni in altri tempi e altre geografie, stabilire nessi e relazioni insospettabili. La ricerca si compone di un sistema di azioni connesse e sequenziali, dall'analisi alle fonti, dalla scrittura alla comunicazione degli esiti. In tale ottica sistemica la curatela è stata per me la naturale evoluzione del fare ricerca. La curatela rappresenta la parte visibile di quello straordinario mondo impercettibile che è la ricerca. Un momento di assoluto individualismo che poi diventa collettivo attraverso la cura di una mostra, un libro, un evento. È il modo per comunicare i risultati della ricerca, li rendo visibili, li condivido, svelandoli allo sguardo altrui.

Irene De Guttry, Maria Paola Maino

Bisogna risalire agli anni Settanta. Provenienti da esperienze diverse, ci eravamo dedicate all'antiquariato delle arti decorative del primo Novecento. Maria Paola aveva aperto un negozio nel 1966, Irene nel 1968. Dilagava allora in tutta Europa il revival dell'Art Nouveau. A getto continuo uscivano nuove pubblicazioni sulla storia di questo stile e sui suoi protagonisti, Morris, Gallé, Tiffany, Hoffmann, ma niente di significativo che riguardasse il Liberty italiano. Eppure l'Art Nouveau aveva trovato anche in Italia interpreti eccellenti, lo dimostravano le tante opere magnifiche che ci passavano per le mani. Con orgoglio nazionalistico e forti del fatto che gli eredi di molti autori erano vivi e collaborativi, abbiamo cominciato a indagare, stimulate dai fondamentali studi di Rossana Bossaglia, studi che l'avrebbero portata nel 1972 a organizzare a Milano la prima mostra sul Liberty italiano. In quello stesso anno Maria Paola aprì una galleria d'arte in cui proponeva mostre di artisti del primo Novecento allora caduti nell'oblio (Sartorio, Cambellotti) o mostre mirate alla valorizzazione delle arti decorative (Bugatti, Grassi, Quarti, Zampetti Nava). Alcune mostre le abbiamo pensate insieme, allestendole nei nostri rispettivi spazi (nel 1975 una mostra di mobili Thonet, l'anno dopo una di mobili di Ernesto Basile). Nel 1983 usciva il nostro libro

Domitilla Dardi

Ho iniziato nel 2006 proponendomi al MAXXI per curare una specie di “alfabetizzazione” per un pubblico allargato e non specializzato nella materia come quello che aveva allora il museo romano. Da lì il museo ha aperto la sua sede definitiva ed è cresciuto, e io nel mio piccolo insieme a lui, iniziando dopo poco un'attività anche al di fuori come curatore indipendente. Tuttavia continuo a considerarmi una storica prima che una curatrice: per me la curatela viene sempre come riflesso di una ricerca di studio.

Maria Cristina Didero

Non sognavo di fare la curatrice quando giocavo con le bambole ma sono sempre stata affascinata dal modo in cui si realizzano gli oggetti, come si producono. Peraltro la parola curatore, fino a poco tempo fa – e perlomeno in Italia dove non esiste neanche una categoria ben definita neanche per l'ufficio delle imposte – si confondeva più che altro con un santone capace di guarire... Mi sono appassionata al design durante e subito dopo aver completato gli studi all'università di Bologna che non avevano nessun legame con questa disciplina: studi umanistici, grande passione per le lingue straniere e per i viaggi, la storia contemporanea, la glottologia, materie che sicuramente prevedevano un atteggiamento curioso di chi ha voglia di parlare quanto di ascoltare. La passione per l'architettura e per il design l'ho quindi coltivata in maniera autonoma e sempre indipendente, scegliendo maestri e i punti di vista ma mai prescindendo dalla storicità e dai fatti. Nel lavoro, come nello studio, la libertà è il più faticoso dei privilegi.

Francesca Picchi

Non posso dire di aver esattamente deciso. Credo che abbia coinciso con un desiderio di conoscenza (forse anche qualcosa di più potente di un desiderio). Provengo da una famiglia di curiosi. Mio padre è ingegnere chimico e ha trasmesso a noi figli questo fatto empirico di fare esperimenti per vedere se c'è qualcosa da imparare anche da un errore (nel suo caso, poteva succedere che qualcosa andasse storto e finisse in uno scoppio o un incendio, e che questo imprevisto segnasse l'inizio di una proliferazione di ipotesi e ragionamenti infiniti che durava finché non se ne

veniva a capo). Quando ero studentessa alla Facoltà di Architettura, poi, ero presa dal panico di fronte al foglio bianco. Sentivo che era già stato fatto tutto e che dovevo conoscere e imparare a pensare, prima di intraprendere qualsiasi nuovo segno. Così mi sono messa a cercare (in genere in quei territori dove nessun altro cercava) e da qui a poco a poco è nato un mestiere. Non sono particolarmente competitiva (perché la competizione ruba energia) per cui cercavo sempre dove gli altri non guardavano, negli spazi vuoti dove non c’era competizione, dove c’era più libertà. Ho sempre trovato cose molto interessanti ai margini ma ho anche imparato che uno dei luoghi più sorprendenti è direttamente sotto il proprio naso. Lì in genere si annidano cose meravigliose.

Alba Cappellieri, 2011.

“Curare”, “prendersi cura” sono da sempre attività specificamente femminili, eppure fino a ora i curatori sono stati soprattutto uomini. Perché?

Alba Cappellieri

Credo sia proprio per questa dimensione “collettiva” e “conclusiva” della curatela come fase tangibile della ricerca, quella più visibile in cui si tirano le somme attraverso la realizzazione di una mostra o di un libro. Spesso sono le donne a fare i lavori più faticosi e occulti dell’attività curatoriale, quello della raccolta dei dati o dell’analisi ermeneutica ma sono poi gli uomini, come spesso accade, a raccoglierne i frutti. Fortunatamente nella contemporaneità ci sono sempre più curatrici donne.

Irene De Guttry, 2011.

Irene De Guttry, Maria Paola Maino

È vero. Curare nel senso di prendersi cura degli altri, cioè accudire, è un’attività che gli uomini hanno, a proprio vantaggio, lasciato alle donne. Se invece per curare si intende ideare e organizzare mostre, questa professione che si è delineata agli inizi del secolo scorso, è stata, come del resto tutte le professioni che implicano qualche forma di comando, prerogativa maschile. Le donne avevano un ruolo gregario, nel migliore dei casi di esecutrici: come le mogli di Balla e di Depero. Eppure anche in passato ci sono state delle donne “curatrici” il cui lavoro è stato importantissimo, basti pensare alla sarta Maria Monaci Gallenga che negli anni Venti si è fatta promotrice in Italia e all'estero del meglio dell’arte applicata di artisti a lei contemporanei (Vittorio Zecchin, Duilio Cambellotti), a Margherita Sarfatti l’ideatrice del movimento Novecento o a Palma Bucarelli a lungo direttrice della Galleria Nazionale d’Arte Moderna dal 1942. Bisognerà aspettare gli anni Settanta quando nel nostro Paese la nuova legge di famiglia, le leggi sul divorzio e l’aborto, anche sotto la spinta del movimento femminista, accelerano l’emancipazione femminile in tutti i campi permettendo a nuove generazioni di assumere posizioni più autorevoli. Nel settore specifico del design sono numerose le donne curatrici, ad esempio tu stessa sei direttore del Design Museum della Triennale, Domitilla Dardi è curatore per il Design al MAXXI, negli Stati Uniti Wendy Kaplan del Los Angeles County Museum e Juliet Kinchin del MoMA di New York hanno curato varie importantissime mostre di arte applicata e design.

Domitilla Dardi

Perché è ancora una questione di opportunità lavorative e, purtroppo soprattutto in Italia, la parità è ancora in gran parte da conquistare. Comunque, va detto, negli ultimi anni molti ruoli chiave e molte mostre importanti sono state curate da donne, soprattutto nel mondo del design. Nel mondo dell’architettura e dell’arte, invece, il ritardo nel raggiungimento della parità mi sembra più accentuato.

Maria Cristina Didero

Non sono molto interessata al genere, presto molta più attenzione alla qualità a prescindere dal sesso del professionista. Non si può non condividere che il concetto stesso di “prendersi cura”, come dici, abbia un’accezione tipicamente femminile, ma forse nella società di oggi è un mito da sfatare, uno stereotipo, come l’idea del sesso debole... Sono convinta che per curare un progetto espositivo, e quindi raccontare una storia, sia importante essere in grado di mettere in gioco la propria storia e le proprie convinzioni concentrandosi sul talento altrui. E rappresentare quel talento al meglio, valorizzarlo, è una delle arti più difficili. Per questo motivo da quando mi sono avventurata in questo cammino ho guardato più alle persone che alle cose, alle personalità dei creatori e poi al prodotto finito – il primo, nel migliore dei casi, si riflette sul secondo. Lavoro con le persone e con le storie che muovono queste persone, non guardo solamente gli oggetti che creano. Ho lavorato con diversi designer di sesso maschile (è vero, il numero è maggiore, questo è un dato di fatto) ma ho notato che la nostra comunicazione ha sempre e comunque avuto un tono paritario: non hanno mai pensato – o almeno questa è stata la mia percezione – di avere a che fare con una donna, ma sempre e solo con un professionista, un ruolo, una figura che si mette in gioco per esprimere in maniera più completa e empatica possibile i loro progetti. Avere a che fare con un curatore che ti dice “questo va bene, questo non va bene” non è sempre facile, soprattutto per personalità che generalmente hanno un ego, come dire, piuttosto sviluppato. Non si può nascondere che esista una legittima preoccupazione politica sulle disparità di trattamento di genere nella società contemporanea, ma forse il mondo della cultura è l’ambito in cui questo disequilibrio è meno praticato. Questo è molto importante per me. Sono conscia quindi che il lavoro che faccio sia un privilegio e allora sì, prendersi cura, trattarlo bene e volergli bene è la mia priorità.

Francesca Picchi

È un dato di fatto che il design è stato un ambito quasi esclusivamente maschile, con poche eccezioni. Credo che sia dovuto al fatto che il design è nato all’interno di un contesto sociale emerso dalla rivoluzione industriale e dalla sua implicita divisione dei ruoli. Questa rigidità, per quanto sia andata frantumandosi col tempo, ha continuato a costituire una griglia di riferimenti molto rigida. Il design italiano in questo senso però ha sempre espresso un’anima dialettica (“contestataria”, dirompente, “contro”) rispetto alle forze che agiscono per irreggimentare i ruoli e la struttura sociale. In quest’azione liberatoria, i movimenti femministi hanno avuto un ruolo importante in quanto, portati ad agire sui comportamenti e le idee, hanno promosso un progetto critico piuttosto che meramente improntato alla produzione di oggetti. Quando negli anni Settanta, le donne hanno cominciato a parlare di un pensiero separato da quello maschile, il pensiero di un ruolo dominante, ponendo la questione in termini di diversità e differenza, hanno interrotto un monologo, mettendo in discussione un pensiero unico. Le donne hanno avuto il merito di portare la parte emozionale, di affettività, anche di disagio, di fragilità all’interno di un discorso che viaggiava secondo regole basate su un’idea di razionalità costruita per obiettivi, tattiche, strategie. In un certo senso hanno anticipato l’insofferenza verso il funzionalismo razionalista, insofferenza che il Postmoderno ha accolto, facendo propri molti dei caratteri femminili di pensare il progetto immaginando un’architettura non monumentale, non violenta, non univocamente funzionale. Malgrado tutto però non credo che il pensiero femminile abbia mai abbassato la guardia rispetto al tema della cura (verso cui ha accumulato un’esperienza millenaria), piuttosto le donne sono portate ad agire in gruppo, a fare rete, a fondersi nei progetti, a impigliarsi nelle analisi, agendo dietro le quinte, in territori intermedi, meno visibili, difficili da fotografare e mettere in primo piano perché tendono a venire sempre un po’ mossi. Un fatto decisivo, poi, si è determinato quando

le donne, liberatesi dalla schiavitù della casa, hanno trasferito sulla città, luogo simbolo dell’emancipazione femminile attraverso tutto l’arco del XIX e il XX secolo, quell’attitudine alla cura che è loro propria e da autodidatte dell’anti-città hanno dato vita un immaginario urbano trasversale, intrecciato, inclusivo, sostenibile in senso sociale e allo stesso tempo ambientale che ha preso forma nel lavoro di gruppo, nei collettivi, nelle compagnie, nei laboratori... Mi piace citare lo slogan delle movimento femminista “operaie della casa” dei primi anni Settanta perché racchiude in una sintesi fulminante questa polarità casa-città: “La casa è il luogo dell’isolamento, la piazza quello del nostro movimento. In casa la lotta è individuale, in piazza la lotta è universale. La casa è il luogo della divisione, la piazza quello della liberazione”. Una simile attenzione verso lo spazio pubblico, il bene comune, i luoghi d’incontro, di cura, di accoglienza modellato sul principio femminile di “saper fare casa ovunque” caratterizzano ancor oggi tante azioni politiche e progettuali femminili di vario genere, che confluiscono in un flusso di idee e progetti piuttosto che nelle sembianze definitive di prodotti pronti per essere immessi sul mercato. Più difficile quindi da isolare ma straordinariamente ricco e interessante da raccontare per rendere conto di questa rete minuta di lavoro e ricerca, e della sua deflagrante energia sottotraccia.

Domitilla Dardi, 2011.

C'è un modo femminile di "curare"?

Alba Cappellieri

Sono convinta che ci sia un modo femminile di vedere, di progettare, di vivere, di conseguenza anche di curare.

Domitilla Dardi, 2011.

Irene De Guttry, Maria Paola Maino

Ci sembra che le donne *curator* rispetto ai loro colleghi maschi siano più aperte al dialogo e instaurino più facilmente rapporti cordiali con i loro collaboratori; che nell'affrontare il lavoro abbiano un atteggiamento più attento al particolare e che privilegino il design dell'arredo, data la tradizionale cura femminile dello spazio domestico. È comunque azzardato generalizzare facendo distinzioni di genere, ognuno di noi ha una parte di sé femminile e una maschile, e chi si occupa d'arte ha necessariamente queste componenti fortemente mescolate.

Domitilla Dardi, 2011.

Domitilla Dardi

Non credo ci sia una curatela dei maschi e una delle femmine. Credo possa esserci un’attitudine maschile e una femminile forse nell’impostare la curatela, ma prescinde dal sesso del curatore. Per esempio, vedo che, semplificando, c’è una modalità “protagonista” di alcuni curatori, nella quale sono i loro concept e le loro scelte a essere messe in risalto, e una modalità “relazionale”, fatta più di ascolto e di servizio da parte dei curatori agli autori, anche a costo di fare un passo indietro rispetto a questi. Personalmente mi ritrovo più in questa seconda via, ma non so se possa essere etichettata come “femminile”. Conosco, infatti, curatori uomini che afferiscono alla seconda e, viceversa, donne che prediligono la prima. E poi le cose possono anche cambiare a seconda dei contesti!

Maria Cristina Didero

Credo che ci sia un modo più o meno partecipato di curare, più o meno emotivo di prendersi cura, di pensare, di guardare più in là, di avere una visione di insieme del soggetto che si vuole trattare ancor prima di aver scritto il primo paragrafo di un testo. Ma non credo che questo abbia a che fare con il genere. Anzi, lo escluderei.

Francesca Picchi

Siamo in un’epoca in cui tutti parlano di “fluid gender identity” e penso che questa fluidità abbia sempre influenzato i designer. Non sono portata a credere che i designer mettano davanti al progettare la propria identità di genere in maniera conscia. Tendo piuttosto a pensare che l’identità di genere sia un fatto che tocca questioni così profonde da non essere razionalizzabile con chiarezza. Mi piace pensare al design come a un territorio confuso, ermafrodito, “scambista”, nel senso che ha sempre permesso a tutti di scambiarsi ruoli e genere. In questo senso penso al design come a un luogo mobile dove un certo pensiero “femminile” emerge nel progetto di molti designer maschi, senza necessariamente dover essere riconducibile a donne. In senso più generale sarebbe interessante estendere il tipo di analisi che Camille Paglia ha rivolto all’arte e alla letteratura, anche al design. Di Paglia, per esempio, mi colpisce il suo pensiero rivolto alle forze oscure, al legame “ctonio” (chiamato così perché legato al mondo sotterraneo) del femminile. In particolare la sua affermazione: “Non possiamo sperare di comprendere il sesso e la differenza sessuale finché non avremo chiarito il nostro atteggiamento verso la natura. Il sesso è una categoria della natura, è il naturale nell’uomo”. Mi riservo, naturalmente, di approfondire l’argomento. Malgrado tutto, però mi piace pensare che il design sia un territorio che ha costretto (e invitato) gli uomini a pensare dentro un universo che, tradizionalmente, non era di loro competenza. Un ambito tradizionalmente delegato (relegato) alle donne: la casa. E che molti uomini abbiano adottato un tipo di abito mentale e uno spirito “rivoluzionario” a partire dal basso, rivolto alla scala minuta delle cose, una sorta di energia pervasiva misurata sul piccolo, sulla singola persona, e scandita sul tempo quotidiano, che è possibile ricondurre al modo femminile di contribuire a cambiare il mondo.

Domitilla Dardi, 2011.

C'è chi sostiene che la questione del gender è inessenziale nella cultura del progetto e che è infondato porsi il tema della specifica creatività femminile. Tu cosa ne pensi?

Alba Cappellieri

La questione del *gender* è tutt’altro che irrilevante anche nella storia del design. Qui c’è sempre stata una dimensione di genere legata alle arti applicate: la ceramica, i merletti, la tessitura, gli ambiti artigianali in cui si sono avute delle straordinarie donne artigiane. Nel caso della moda e dell’accessorio, si parla forse dell’unico ambito del design dove il genere diventa dominante al contrario: se il design è fortemente maschilista, il design della moda è indubbiamente femminista, conseguenza dell’imprescindibile sapere ereditato dalle arti applicate. Solo di recente alla moda è stata riconosciuta dignità progettuale tanto da includerla negli ambiti del design, seppure il *background* sia quello dell’artigianato e delle arti applicate in cui la voce delle donne era non solo forte e chiara ma dominante. Il cambiamento radicale, ora tema di grande interesse, è il legame del genere con i ruoli e conseguentemente dei ruoli alle discipline. Non si possono contare le numerosissime artigiane donne e le altrettante artiste, eppure le donne nell’ambito del design sono pochissime e ancor meno le imprenditrici. Il design è indubbiamente legato al genere e a una differenziazione tra saperi e metodi che vedono una netta prevalenza della presenza femminile tra i saperi artigianali e invece una forte dominanza dell’ambito maschile sul fronte imprenditoriale. Le donne ci mettono le mani, gli uomini i denari.

**Irene De Guttry,
Maria Paola Maino**

Conosciamo donne artiste che alla sola idea di essere prese in considerazione in quanto donne rabbriviscono, altre invece che del loro essere donne fanno una bandiera. Noi non pensiamo che il *gender* sia “inessenziale”, la creatività femminile nel campo del design ci pare che si esprima mostrando un’attenzione particolare al colore, a forme seducenti, giocose e, essendo la maternità uno specifico femminile, una spiccata versatilità che riguarda il mondo infantile ma, di nuovo, è improprio generalizzare.

Domitilla Dardi

Ancora una volta tornerei a pensare alle opportunità più che ai generi. Spesso femminile e maschile nel progetto sono parti essenziali e complementari a prescindere dal genere del progettista. Non a caso negli ultimi quindici anni le coppie creative hanno avuto un incremento così notevole. E in molte di queste coppie ho notato che il lato femminile e quello maschile raramente dipendono dal sesso dei progettisti, anzi! Spesso c’è un ribaltamento netto.

Maria Cristina Didero

Sono d’accordo. Come dicevo non è una questione di genere quanto di visione, di approccio.

Francesca Picchi

È una questione delicata su cui penso sia importante porsi delle domande. Tendo a considerare la cultura come fatto universale senza divisioni di genere o grado. Sono certa però che il progetto, quando è conciliante, rassicurante, non sia mai veramente potente e che l’attività del progettare si debba muovere nella contraddizione e nella messa in discussione dell’esistente. Certamente molte donne, quindi, già estromesse in partenza dal sistema dominante del pensiero, hanno potuto muoversi dentro questa cultura alternativa e nel sentire con prepotenza il bisogno di cambiare l’esistente hanno approcciato quest’azione dialettica in maniera non frontale con azioni dure, di guerra, assolute e definitive quanto piuttosto in maniera morbida, pervasiva, capillare, frammentaria, minuta, delicata, quotidiana; una sorta di politica di piccoli passi (meglio, dei piccoli gesti) che certamente è degna di studio e che meriterebbe un tipo di trattazione altrettanto frammentaria, capillare, minuta, attenta e sensibile. Come un tessuto fatto di tante singole trame su cui si intrecciano però pensieri poderosi, forti, dirompenti, frontali come quello di Lina Bo Bardi che, infatti, non mancava di definirsi “anti-femminista” disdegnando con forza ogni categoria preconfezionata. Insomma riguardo alla cultura di progetto, l’attitudine femminile penserei di descriverla attraverso l’intreccio fittissimo di relazioni, di gesti misurati, di azioni minime, di pensieri inclusivi, ma anche di afasie, di fragilità, di attitudini a fondersi nel gruppo e scomparire dalla scena per liberare un’energia incontenibile, dirompente, profonda e misteriosa che può far paura, e che non può evitare di incontrare chiusure e resistenze mettendo in luce quelle contraddizioni che sono la materia del progetto.

Se dovessi curare una mostra volta a valorizzare un momento, un aspetto o una figura femminile nella storia del design italiano cosa/chi sceglieresti e perché?

Alba Cappellieri

Mi piacerebbe occuparmi di quelle donne che hanno fatto grandi le aziende del design rimanendo rispettosamente nell’ombra dei rispettivi mariti, penso a Gina Brion, Piera Gandini, ad Adelaide Astori e alle numerosissime donne che con tenacia, determinazione, visione e un po’ di follia hanno scritto pagine importanti della storia del design. È arrivato il momento di raccontare le loro storie.

**Irene De Guttry,
Maria Paola Maino**

Subito ci viene in mente Orsina Sforza, geniale designer di paralumi. È un’artista che conosciamo e di cui da anni seguiamo il lavoro, un lavoro paziente in cui si fondono abilità manuale e fantasia. I suoi primi abat-jour degli anni Novanta erano coni di carta decorati a pittura e collage, ma molto presto Orsina è passata dalla pittura alla scultura creando corposi paralumi dalle forme organiche, ottenuti assemblando minuti materiali poveri, porta pasticcini, petali o rotolini di carta, filtri da caffè, nastri. Orsina li incolla o li cuce l’uno all’altro fino a formare una nuvola leggera, che lascia trasparire la luce. Ogni paralume è diverso dall’altro, per colore, per forma, per materiale. Anni fa, mentre lavoravamo alla stesura del libro *Il mobile italiano degli anni ’40 e ’50* ci siamo rese conto che il design del mobile era ancora un assoluto monopolio maschile. Ma l’onore femminile era salvo grazie a Raffaella Crespi. Siamo rimaste affezionate alla figura di questa architetta che al design ha dedicato tutta la sua vita di studiosa e che ha creato una automobilina giocattolo che, a giusto titolo, è entrata nella gloriosa storia del design italiano.

Domitilla Dardi

Mi piacerebbe fare una ricerca proprio su quelle figure artigiane il cui lavoro è stato etichettato con la massacrante definizione di “lavori femminili”. Per esempio, in passato nel mondo della maglieria esistevano artigiane che avevano la capacità di lavorare su strutture logaritmiche che non avevano niente da invidiare a quelle studiate dai loro coetanei maschi nelle università. Eppure, ancora una volta, è stata una questione di opportunità e visione culturale: ai maschi la carriera e alle donne la maglia.

Maria Cristina Didero

Nel panorama italiano mi concentrerei su Cini Boeri o Gae Aulenti, ma le prime a cui ho subito pensato sono (straniere) piuttosto Nanna Ditzel, Andrée Putman; mi piacerebbe indagare il mondo di Ray Eames, senza il compagno ovviamente. Chissà se sarà mai possibile. Sarebbe interessante mostrare più approfonditamente il suo specifico ruolo, soprattutto in un periodo storico che da un punto di vista della parità di genere era molto lontano dal nostro.

Francesca Picchi

Non ho dubbi nel scegliere, d’istinto, un nome: Lina Bo Bardi. Per prima cosa, per la potenza delle sue opere. Cito solo il SESC Pompeia di San Paolo, con le sue finestre-buco, le sue passerelle volanti, perché ha segnato l’immaginario dell’architettura contemporanea con una forza che raramente altre opere sono riuscite a esprimere. Ma anche per la capacità di comprendere in un’unica visione sociale, universale, umanistica, collettiva l’architettura, il design, il progetto, la tradizione popolare,

il teatro, la partecipazione, l’impegno civile, l’artigianato, tutti ambiti che sottendono un’idea di architettura quale scienza sociale. Mi piace anche come personaggio letterario, da raccontare. Per esempio era coraggiosa. La scena di lei, giovanissima donna, che di fronte a due dei più noti esponenti dell’architettura di regime, Giovannoni e Piacentini, discute la tesi di laurea riguardante un progetto di Maternità per madri nubili, suscitando scandalo, credo riassuma il suo carattere “contro”, capace però di parlare un linguaggio condiviso. Mi verrebbe da considerarla uno dei più straordinari architetti italiani, di quel tipo che non è mai stato sufficientemente riconosciuto per una serie di motivi su cui hanno certamente pesato la scelta di trasferirsi altrove e l’oscurantismo dell’epoca in cui è cresciuta e ha operato: tra questi credo che ci sia, ai primi posti, il suo essere donna. Mi accorgo di avere un certo pudore nel definirla architetto italiano perché è un dato di fatto che sia stata piuttosto uno dei più grandi architetti brasiliani ed è proprio questa coincidenza a rendere il suo lavoro ancora più interessante: il suo essere architetto tout court, universale e particolare allo stesso tempo, capace di valicare i confini di genere, di nazionalità, di disciplina ma allo stesso tempo di radicarsi in tradizioni che tendeva a mescolare le une nell’altre, collocando Mediterraneo e Brasile ai capi di quest’opera di contaminazione. Se penso a Lina Bo Bardi dunque penso a un architetto brasiliano ma riconoscere il suo essere italiana, forse proprio in quella commistione di radicalità e umanesimo che tende all’universalità, portato a riconosce l’essere umano come parte di una cultura universale che unisce piuttosto che dividersi in sottosistemi di sottoculture. Su tutto mi piace pensare che la necessità del paradosso sia proprio un tratto della sua cultura italiana. Cresciuta all’interno della scuola del Razionalismo italiano, già teso alla conciliazione degli opposti, in bilico tra moderno e mediterraneo, tra Modernità e Classicità, la Lina (come la chiamavano tutti) era un’innovatrice insofferente delle imposizioni, dei rigori, della chiusura intellettuale e ideale del Razionalismo, in un certo senso è stata Post-Moderna prima di tutti gli altri: ha innestato la sua visione cresciuta all’interno di una cultura classica (per quanto modificata dal Moderno) aprendola al contatto con le mille importanti altre culture che esistono al mondo e soprattutto accogliendo con cura idee e immagini provenienti dal Brasile, terra di grandi mescolamenti, contraddizioni, esuberanti grandezze e straordinarie possibilità.

insegnare

tavola rotonda

Come e quando hai deciso di dedicarti all'insegnamento nell'ambito del design?

Luisa Collina

Confesso che non ho mai preso consapevolmente questa decisione: sono stata un po' trascinata progressivamente dagli eventi. Ho avuto la fortuna di laurearmi in Architettura nel 1993, anno in cui, grazie a figure come Tomás Maldonado e Alberto Seassaro, stava prendendo forma il nuovo corso di laurea in Design al Politecnico di Milano, primo percorso universitario attivato in Italia. Ho finito il mio Dottorato di ricerca in Architettura nel 1998 e ancora prima di discutere la tesi mi è stato chiesto di assumere un incarico didattico nel nuovo corso di laurea in Design: erano anni di grande fermento, in cui tutta la didattica sul design si stava costruendo; ai giovani ricercatori che si occupavano di design e di tecnologie dell'architettura (ambito per tradizione vicino al mondo del design) si offrivano opportunità straordinarie, inusuali per le università italiane. Dal Dottorato di ricerca all'insegnamento nel corso di laurea di Design è stato un passo quasi inevitabile.

Maddalena Dalla Mura

Premetto che non ho una consistente e continuativa esperienza nel campo dell'insegnamento. Da qualche anno mi occupo di Storia del Design e Graphic Design, e negli anni passati ho avuto l'opportunità di tenere lezioni e seminari all'interno di corsi di altri docenti in questo ambito; ho inoltre tenuto corsi di Teoria e Linguaggi della Comunicazione visiva. L'insegnamento è arrivato inizialmente come occasione per condividere studi e ricerche svolte dopo il dottorato in Scienze del Design. Successivamente ho potuto investire maggiormente in lezioni e seminari e certamente questa è una direzione che vorrei coltivare, consapevole che richiede molta esperienza.

Nicoletta Morozzi

Più che una decisione, l'approdo all'insegnamento è stato un passaggio naturale, prima con il Politecnico, poi con la NABA, dove l'impegno è progressivamente cresciuto fino alla formulazione della nuova identità della scuola di moda. È un'attività estremamente ricca su tanti piani diversi: culturale, emotivo, organizzativo, che obbliga a un continuo aggiornamento, non solo nozionistico, ma, e soprattutto, di attenzione all'evoluzione del mondo, ai mezzi per rappresentare la realtà, per inventarne una diversa.

Patrizia Ranzo

Molti anni fa, in realtà negli anni Ottanta; ero nella Facoltà di Architettura di Napoli, dove mi ero da poco laureata. Ho cominciato come contrattista e poi ho seguito tutta la trafila universitaria: ricercatrice, professore associato, professore ordinario ma non sono diventata una accademica. In realtà quello che mi ha spinto a rimanere nell'università è la passione per la cultura del progetto e la riflessione, il pensiero che un buon progetto richiede. Ecco, non amo il “fast design”, quello da consumare velocemente e dimenticare altrettanto in breve tempo. Mi sembra che in qualche modo non consenta di far sedimentare il pensiero e conferire valore al mondo degli oggetti, che per noi sono grandi compagni di vita ed espressione della nostra umanità. Di più, spesso diventano i nostri interlocutori, sono dotati sempre di più di vita propria, opachi e autonomi. Baudrillard diceva: “gli oggetti ci pensano”.

Patrizia Scarzella

Non sono un'insegnante a tempo pieno, ma ho sempre esercitato la libera professione come architetto e giornalista. Negli ultimi quindici anni ho tenuto corsi alla Facoltà di Architettura La Sapienza di Roma, al corso di Disegno Industriale, poi all'Università di Genova e in seguito all'Estonian Academy of Arts di Tallinn, workshop e lecture al Politecnico di Torino e in varie università all'estero. In Italia le facoltà universitarie di design hanno un grande numero di docenti teorici del progetto, molti dei quali non hanno mai esercitato la professione di designer. Trovo che in questo genere di facoltà ci sia un gran bisogno di trasmettere esperienze reali e concrete e anche per questa ragione un grande numero di architetti e designer, come me, che svolgono sul campo la professione, a un certo punto della loro carriera vengono coinvolti come docenti a contratto.

Insegnare oggi, mentre il design sta diventando una professione di massa, che diverse problematiche pone rispetto al passato?

Luisa Collina

Insegnare oggi in un quadro economico quanto mai instabile impone di progettare i percorsi didattici mettendosi costantemente in relazione con il mondo del lavoro: vanno ascoltate le aspettative espresse dai futuri committenti dei nostri studenti; vanno comunicate loro in modo chiaro le competenze dei nostri laureati e le loro potenzialità; vanno create nuove opportunità per gli studenti di costruirsi dei

profili riconoscibili e allo stesso unici, tramite esperienze all'estero e tirocini; vanno stimolate le doti di imprenditorialità presenti in alcuni di loro e vanno costruite continue occasioni di collaborazione tra università e imprese, istituzioni e associazioni. Solo attraverso questa vicinanza possiamo garantire ai nostri laureati, quanto mai numerosi, delle prospettive. Ma non solo, dobbiamo guardare anche i nostri stessi studenti. Si tratta di una generazione di ragazzi “nativi digitali”, in continua attività “multitasking”, che hanno modi di ricercare, studiare e socializzare molto diversi rispetto a chi li ha preceduti. Ognuno con la propria singolare intelligenza e creatività. Conoscerli meglio può aiutare a comprendere l'efficacia dei modelli didattici oggi vigenti e a individuare eventuali forme più promettenti.

Maddalena Dalla Mura

Insegnare, e più in generale occuparsi di educazione oggi, è una sfida aperta, non solo nel campo del design. Le nuove tecnologie e internet hanno in generale modificato le modalità di trasmissione e utilizzo della conoscenza, ponendo gli educatori a tutti i livelli di fronte alla necessità di ripensare il senso, i modi e gli ambienti dell'apprendimento. Allo stesso tempo, mentre da un lato certe competenze sono divenute più diffuse e accessibili, e dunque non necessitano più di una formazione specialistica (incluse alcune di quelle competenze che un tempo si ritenevano proprie del design, basti pensare a quanto successo nel campo della grafica), dall'altro lato nuovi settori di intervento e nuove sfide richiedono competenze altamente specialistiche ovvero esigono nuove figure di esperti la cui educazione non può poggiare su modelli e ruoli tradizionali. La mia impressione (pensando a riflessioni ed esperienze che sono state fatte negli ultimi anni a livello internazionale) è che nel campo dell'educazione del/al design ci siano la volontà e la capacità di problematizzare e affrontare tali sfide. Mi sembrano particolarmente importanti le esperienze che mettono al centro l'integrazione di teoria e pratica (non riducendola, s'intende, alla giustapposizione di corsi teorici e corsi di progettazione) e che puntano sull'apprendimento come attiva produzione di conoscenza. In questo senso, credo che la cultura del design abbia anche le potenzialità per fare da riferimento per altri settori e per diversi livelli educativi nella sperimentazione di nuove modalità di insegnamento/apprendimento.

Nicoletta Morozzi

La mia esperienza non mi permette di fare raffronti con il passato, visto che sono entrata in pista quando già il design come professione di massa si stava diffondendo. Certo, rispetto a dieci anni fa, oggi i numeri sono ancora più impressionanti e di per sé influenzano il corso delle cose, probabilmente fino a una modifica radicale dei sistemi produttivi, del mercato e delle metodologie di design stesse.

Patrizia Ranzo

Sicuramente il progetto contemporaneo richiede punti di osservazione sul mondo alti e ampi; la tecnologia consente una immediata realizzazione di ciò che si progetta, quasi istantaneamente. Diverso è realizzare oggetti capaci di incorporare tempo e umanità. Credo, come molti, che la tecnologia contemporanea abbia, nella sua realtà più avanzata, una dimensione totalmente “non fisica”, ciò che Kevin Kelly chiama “technium”, una sorta di pensiero avanzato che incorpora umanità, tempo, tecnologia. Da questo punto di vista quindi l'insegnamento richiede molte dimensioni, ma prima di tutto spazio di crescita per le persone, dal punto di vista culturale e scientifico. E non sempre questo è possibile nei sistemi universitari italiani come si vanno configurando; in realtà è una mia aspirazione che vado inseguendo da tempo. Il mondo contemporaneo richiede più che mai sofisticati pensatori applicati alla riproduzione del mondo e in generale alla conoscenza.

Patrizia Scarzella

La necessità di un aggiornamento continuo, di acquisire una visione internazionale e soprattutto di avere l'umiltà di lasciare il campo ai giovani: anche in campo universitario c'è un radicato attaccamento alla poltrona e al non voler lasciare la scena. Il sistema burocratico del nostro paese che consente di rimanere nella propria posizione di docente fino all'eternità della pensione, indipendentemente da valutazioni sulle sue reali qualità, non favorisce certamente l'innovazione.

Nell'università italiana, in particolare nelle facoltà di architettura e design, si può dire che la discriminazione di genere è superata oppure no?

Luisa Collina

Direi di sì. C'è stata un'epoca, non lontana, basta risalire alla generazione di mia madre, in cui studiare architettura era considerato poco adatto per le giovani donne. Meglio era studiare lingue, lettere oppure non laurearsi affatto. Certo c'erano già delle eccezioni: si pensi a figure straordinarie come Gae Aulenti, Lina Bo Bardi, Cini Boeri, Anna Castelli Ferrieri e Nanda Vigo, per citare solo alcuni esempi. Ma si trattava di eccezioni all'interno di un'università che era ancora dedicata a un'élite. Oggi tutto questo non esiste più e nelle nostre aule del Politecnico, molto affollate come tutte le università di massa, prevale la presenza femminile: sono infatti due su tre le studentesse nella Scuola di Design, mentre sono pari a circa il 50% nella Scuola di Architettura.

Maddalena Dalla Mura

Personalmente non ho vissuto esperienze particolarmente discriminatorie, o esperienze che ho percepito come tali. Ciò detto, ho avuto modo di lavorare per qualche anno in una facoltà di design e arti che presenta una situazione peculiare. Qui il corpo docente (associato e ordinario) era – ed è ancora, per quanto ne so – composto solo da uomini, fatta eccezione per la presenza di una donna (docente di teoria, non di progettazione). Certamente ci sono altre donne, alcune insegnano a contratto, altre svolgono incarichi di ricerca. Nella stessa facoltà la segreteria è, d'altra parte, composta solo da donne, mentre è in crescita il numero di ragazze che si iscrivono al corso di laurea. Non so come si sia prodotta tale situazione, e probabilmente il caso è estremo, più che rappresentativo, nondimeno sicuramente fa riflettere.

Nicoletta Morozzi

La discriminazione dipende da chi la mette in atto. La presenza femminile ormai prevalente nei corsi di Design (prodotto o moda) è diventata un dato di fatto; nella moda in particolare la divisione in generi dovrebbe essere stata superata già da tempo, anche se nelle categorie dell'abbigliamento i generi continuano a essere nettamente separati.

Patrizia Ranzo

Non è semplice rispondere a questa domanda; mi piacerebbe molto risponderti in modo positivo, ma dipende dai luoghi e dai ruoli. Le studentesse sicuramente non sono discriminate in quanto progettiste: ve ne sono di molto affermate, bravissime e soprattutto appassionate. In uscita, il mondo del lavoro è ancora respingente; qui il luogo in cui ti trovi a operare fa la differenza. Per quanto riguarda i docenti da noi le donne sono la maggioranza.

Patrizia Scarzella

In teoria sì, nella realtà dei fatti no. Ci sono molte più femmine che maschi nelle Facoltà di Architettura e soprattutto di Design e forse qualcosa cambierà nel prossimo futuro, ma basta guardarsi intorno per rendersi conto che le donne progettiste note sono delle eccezioni. Lo stesso accade nella stampa: c'è una maggioranza numerica di donne nelle redazioni e alla guida di settimanali e mensili, ma quasi nessuna nei quotidiani, nei giornali di opinione e nei centri di potere della comunicazione. In Italia le donne sono oggi dovunque in tutte le professioni ma in generale non contano molto e il famoso “soffitto di cristallo” rimane ancora infrangibile!

C'è un modo femminile di affrontare l'insegnamento?

Luisa Collina

Forse si potrebbe dire che maschile e femminile convivono in ognuno di noi nell'agire quotidiano così come nell'insegnamento. In alcuni momenti nel formare i giovani progettisti, emerge la necessità, tipicamente femminile, dell'ascolto, della mediazione, del farsi carico delle situazioni di maggiore debolezza. In altri momenti è importante, al contrario, ingaggiare e stimolare gli studenti quasi come fosse una sfida, una prova da superare con determinazione e con intelligenza. Si tratta di due modalità diverse di insegnare che si completano vicendevolmente. Oltre alle modalità didattiche esistono delle tematiche progettuali generalmente più vicine alla sfera femminile. Penso, ad esempio, al tema degli interni in generale e degli spazi domestici in particolare, in cui è fondamentale esercitare attenzione e comprensione per la moltitudine di forme diverse di abitare contemporaneo; in cui è fondamentale considerarsi al servizio di coloro che abiteranno gli spazi mettendo in alcuni casi da parte la propria autorialità.

Maddalena Dalla Mura

Non so rispondere a questa domanda. Certamente ci sono modi personali e individuali di affrontare l'insegnamento.

Nicoletta Morozzi

Un amico/a di Riccione, al bar chiede “un caffè da donna”: mi sembra un atteggiamento che può avere un suo significato anche applicato all'insegnamento.

Patrizia Ranzo

Forse sì. Personalmente cerco, come ho detto prima, di guardare alle persone e valorizzarle, farle crescere in team di lavoro in cui vengono considerati più punti di vista, anche disciplinari. In un contesto così, mi capita di ricevere in prima persona molti insegnamenti.

Patrizia Scarzella

Non credo. Ci vuole molta generosità per essere un bravo insegnante e riuscire a trasmettere il proprio sapere con passione, altruismo, disinteresse e senza supponenza. E questa è una dote rara, ma che non ha genere. Nel proprio percorso di studi ciascuno di noi ricorda in particolare un insegnante, al massimo due che hanno lasciato un segno importante, donne o uomini non importa. Io ricordo con affetto e stima Silvana Novelli, docente di Storia dell'Arte al Liceo Classico di Alessandria, dove ho studiato. Ho deciso in quarta ginnasio, dopo qualche sua magnifica lezione, che avrei scelto di studiare Architettura. E non ho più cambiato idea.

C'è chi sostiene che la questione del *gender* è inessenziale nella cultura del progetto e che è infondato porsi il tema della specifica creatività femminile. Tu cosa ne pensi?

Luisa Collina

Porsi domande nella nostra disciplina è sempre importante. Inoltre penso sia importante fare ricerca sul tema del rapporto tra genere e cultura del progetto perché molte sono le figure femminili del passato ancora poco studiate; tante sono le donne architetto e designer che hanno preferito porsi in secondo piano lasciando ad altri meriti e visibilità. Qualche nome? Denise Scott Brown, moglie di Robert Venturi, Elisabeth Boehm, moglie e musa di Gottfried Boehm, Anne Tyng, amante e fonte d'ispirazione per Louis Kahn.

Maddalena Dalla Mura

Mi sembra che questa domanda contenga e confonda due questioni che hanno implicazioni diverse e richiedono distinte risposte. Per quanto riguarda le questioni di genere (che, chiaramente, non riguardano solo le donne o il femminile), in quanto questioni culturali certamente meritano di essere investigate e discusse in relazione alla storia, cultura e pratica attuale del design, e dunque anche di essere esplorate nel contesto dell'educazione e insegnamento del design. Per quanto concerne la “creatività femminile” temo di non saper rispondere (come per la domanda precedente). L'idea di poter individuare a priori una specificità femminile nel progetto o nella progettazione mi affascina poco. Può essere tema per una ricerca, ma bisognerebbe definire parametri, confini e contesti di tale ricerca e, ancor prima, si dovrebbe sottoporre a disamina critica l'idea di “creatività femminile”, se non si vuole ricadere in facili stereotipi.

Nicoletta Morozzi

Non credo proprio che sia inessenziale, piuttosto si è fatta molto complicata e con confini difficili da intercettare. Ma esiste eccome. Il problema è riuscire ad affrontarla in modo non banale e con una logica diversa da quella dei vecchi standard.

Patrizia Ranzo

Credo che esista una specificità femminile e che questa risieda nello “sguardo”, nel modo di guardare alla realtà e negli obiettivi che si considerano prioritari.

Patrizia Scarzella

Penso che se esiste una specificità progettuale femminile si manifesterà probabilmente tra qualche generazione, con donne educate fin da piccole, come già le nostre figlie, a sentirsi libere di esprimere la propria creatività senza alcuna inibizione e in tutte le direzioni. Rispetto ai nomi di poche grandi donne della storia del progetto, da Marianne Brandt a Charlotte Perriand, da Ray Eames a Franca Helg, ci sono state e ci sono ancora tante “donne nell'ombra”, spesso in quella di un compagno architetto o designer. Quindi penso che sia un territorio ancora tutto da scoprire... Vedremo...

C'è un'esperienza femminile che ritieni esemplare nell'ambito in cui operi?

Luisa Collina

Charlotte Perriand e il suo inizio di carriera: appena diplomata, all'età di 24 anni, si presenta nello studio di Le Corbusier, in rue de Sèvres, in cerca di un'assunzione come designer di arredi. “Qui non ricamiamo cuscini”, come è stato già ricordato, pare sia stato il sarcastico commento di Le Corbu,

mentre le indicava la porta da cui uscire. Pensare a questo episodio e poi al successo del sodalizio che ne è derivato (passando dalle scuse di Le Corbusier verso Charlotte) penso possa insegnare ancora oggi molte cose: dall'avere fiducia nei propri mezzi al non abbattersi davanti ai primi incidenti di percorso; dal perseguire con determinazione i propri obiettivi ad avere la capacità di rendersi autonomi dai propri maestri al momento opportuno. Se poi pensiamo al successo in tutto il mondo dei divani e delle poltrone *LC*, prodotte da Cassina, viene ancora più da sorridere: in fondo si tratta di cuscini tenuti all'interno di una struttura di tubolari in acciaio. I bistrattati cuscini hanno portato fortuna a Le Corbusier!

Maddalena Dalla Mura

Guardando alla storia del design italiano e del design nel nostro paese, quello che trovo interessante della presenza femminile (e che credo meriterebbe di essere maggiormente studiato) sono non tanto le donne designer (per lungo tempo, di fatto, poche, con una inversione di tendenza recente, almeno in alcuni settori) ma le donne (molte di più) che sono state attive nella elaborazione, promozione, mediazione e diffusione della cultura del design. Spesso queste donne hanno lavorato non solo accanto, o dietro, a figure maschili, ma hanno anche assunto ruoli di primo piano. Penso a segretarie e collaboratrici di studio, imprenditrici e sponsor, negozianti e addette alle vendite, redattrici, editor, insegnanti, ricercatrici e studiose, e ancora donne attive nella vita associativa del design, o coinvolte nella promozione culturale all'interno di istituzioni... Senza queste figure il design italiano e il design in Italia non avrebbero potuto svilupparsi come li conosciamo. Per fare un esempio fra altri, Anty Pansera è un caso eloquente in questo senso. E per restare all'attualità osservo con curiosità come negli ultimi anni le maggiori istituzioni dedicate al design in Italia, in specie a Milano, sono guidate da donne (AIAP, ADI, TDM).

Nicoletta Morozzi

Considerando il lavoro che deriva dall'uso del filo, come fondamento della moda-abbigliamento, direi Maria Lai. Sul versante del trasporto, veemenza e impegno potrei dire Vivienne Westwood (per niente femminile). Ma forse sarebbe più appropriato qualche nome anagraficamente maschile, ma di grande femminilità. Torniamo al punto di partenza: dove sta il confine?

Patrizia Ranzo

Vi sono molti casi di successo; esemplare è difficile dirlo anche per il genere maschile. Dobbiamo guardare alla recente storia del design e allora troveremo storie fantastiche perché sono il risultato di percorsi umani, professionali e sociali molto significativi.

Patrizia Scarzella

Da qualche anno seguo progetti di *Design per il Sociale* in contesti di disagio sociale sia in Italia che all'estero, soprattutto con donne. Conduco dei laboratori creativi che hanno come obiettivo, indicato come il più importante dalle fondazioni internazionali che finanziano questo genere di progetti, quello di “liberare il potenziale creativo” delle donne. Noi abbiamo avuto il privilegio di poter studiare e consideriamo naturale poter esprimere liberamente la nostra creatività. Le donne che invece non conoscono questa libertà e che a un certo punto della loro vita prendono coscienza di essere capaci di creare (e non soltanto di “eseguire”), scoprono in se stesse una forza straordinaria, che credo davvero capace di cambiare il mondo!

intraprendere

tavola rotonda

Come e quando hai maturato la decisione di fare l'imprenditrice nel campo del design? Hai incontrato difficoltà particolari per la tua identità di genere?

Carlotta de Bevilacqua

Fare l'imprenditrice non è stata una decisione, è stato scoprire un'altra vita percorrendo la vita. Dopo il liceo classico ho scelto la Laurea in Architettura, la ricerca umanistica e scientifica, le passioni visionarie e l'impegno nei progetti militanti. Il “fare” per un bene collettivo è stato fin dagli anni universitari un ideale, un impegno, una disciplina, una decisione. Il tema dell'impresa come donna mi era sembrato in quegli anni lontano. Ma nel castello dei destini incrociati il sogno del fare progettuale che si era espresso nell'architettura, a cui mi aveva avviato mia madre Franca de Bevilacqua, architetto a Milano, si è trasformato negli anni seguenti nel fare impresa grazie all'insegnamento e all'esperienza quotidiana con Ernesto Gismondi fondatore di Artemide e compagno di una vita. Infatti il corso della vita, il mio sicuramente, è spesso un viaggio denso di incontri, scoperte ed esperienze che nutrono le nostre multiple prospettive sulle multiple piattaforme aperte del pensiero creativo. E così ho scoperto come una donna, con umiltà e curiosità, ma anche con ironia e consapevolezza dei propri limiti, possa coniugare saperi differenti, scientifici, creativi e umani. Nella mia vita professionale e di donna, ho sempre pensato di avere il dovere di pormi come obiettivo quello di tentare di introdurre nel mondo qualità migliori e alternative a quelle esistenti. Con ottimismo, e a volte disordine, ho provato – sia come architetto e designer attraverso il progetto degli spazi e della luce come materiale indispensabile per la vita, sia come imprenditrice attraverso visione e innovazione per “distribuire” manufatti, strumenti e soluzioni “utili e belli” – a educare il presente e contribuire al futuro. Ho cercato di farlo da “essere umano”, non so se come donna in particolare. La mia identità di donna forse mi è ancora in parte sconosciuta, ma sicuramente sarebbe così anche se fossi un uomo. L'identità di una persona non è un genere. La felicità di uomini e donne e di tutti gli esseri viventi credo sia data piuttosto dal rispetto della libertà di appartenere a un genere.

Paola Lenti

Ho iniziato a lavorare molto giovane, nel mio primo piccolo studio di Meda. Per anni mi sono occupata di grafica e di allestimenti per diverse aziende come consulente. Alla fine mi sono ritrovata a fare solo quello che volevano gli altri.

Avevo le mie idee e non volevo scendere a compromessi. Ho sicuramente avuto molte difficoltà, ma non perché fossi donna, solo perché ero giovane, inesperta e priva di una struttura consolidata alle spalle: probabilmente, difficoltà comuni a chiunque voglia fare da sé.

Monica Mazzei

La mia è una storia di famiglia e azienda che s'intersecavano continuamente nella vita quotidiana: una storia molto italiana. Il lavoro, la casa, la vita erano una sola cosa. Forse lo sono anche adesso. La casa dove ho vissuto la mia prima infanzia era attigua alla produzione e all'esposizione dei mobili. Da piccola giocavo con gli attrezzi, mi divertivo a stare in fabbrica e mi piaceva guardare i clienti quando entravano per scegliere i mobili. Continuare questo lavoro è stata una scelta naturale, oltre che un privilegio. La mia è una famiglia al “maschile”: quando sono nata io, erano novant'anni che non nasceva una donna. I miei fratelli, Valerio e Roberto, hanno figli maschi, io ho un figlio maschio. Il genere maschile continua ancora. Ma per me non è mai stato un limite o un problema. Il talento, l'intelligenza, la capacità non hanno sesso.

Patrizia Moroso

Quando sono entrata nel mondo del design questo era un mondo totalmente maschile. Negli anni Ottanta gli imprenditori erano praticamente tutti uomini, come anche i designer e gli architetti. Sicuramente una donna che avesse voluto avvicinarsi a questo settore avrebbe incontrato ostacoli, barriere, perplessità. La mia famiglia già negli anni Cinquanta si era trovata a fronteggiare questa problematica, seppur inconsapevolmente e anche se mia madre non era particolarmente femminista. Quando i miei genitori fondarono l'azienda, mia madre aveva 16 anni, mio padre 20. Come per tante altre attività nate nei primi anni del dopoguerra, il problema principale era il lavorare, non la divisione dei ruoli. I miei genitori svolgevano ruoli simili nella produzione, lei cucendo, lui come tappeziere. Questa prima azienda artigianale, nel giro di soli otto anni, si è trasformata in una vera piccola industria con catena di montaggio e tutto il resto. Mia madre dal 1960 in poi, pur non avendo una laurea, ha avuto un ruolo importantissimo nell'amministrazione e nello sviluppo dell'azienda. I ruoli dei miei genitori sono sempre rimasti paritetici. Non ho mai percepito alcuna differenza. A noi figli, poi, entrare in azienda è sembrato normale. Quando ho cominciato, nel 1985-86, sono intervenuta per dare una mano in un momento di crisi. Portavo con me le mie idee e i miei ambiti di riferimento. Venivo da Bologna e avevo amici nel Bolidismo. Ho voluto

introdurre questi stimoli in azienda. Felici del passaggio di consegne a noi, seconda generazione, i nostri genitori ci lasciarono fare le nostre esperienze, con l'occhio divertito di chi vedeva arrivare gente “strana” e con il piacere di avere dei giovani con loro. Mi guardavo intorno e non c'erano altre donne, solo uomini (Newson, Arad, Kita...). Ero curiosa di sapere se ci fossero donne che facevano lavori interessanti, ma non riuscivo a trovarne. Fino a quando, nel 1998, ho conosciuto Patricia Urquiola e ho fatto un salto di gioia. Ho visto in lei un enorme talento, per me da subito chiaro ed evidente. Anche lei, però, nei primi tempi, aveva riscontrato delle difficoltà quando presentava i suoi progetti. Il nostro incontro è stato un reciproco riconoscimento. Ci siamo subito sentite complici, capendoci all'istante. Avevamo le stesse idee, anche in termini di visione progettuale. Amavamo le stesse cose, l'arte, l'architettura, e, come quando si incontra un amico e si va d'accordo, abbiamo iniziato a fare cose insieme. È stato facilissimo lavorare con lei, in modo intenso e creativo. Si è stabilito un rapporto “da comari”. Lavorando con un designer uomo questo non mi è mai accaduto perché ci sono altre forme di relazione, che sono sì professionali, vuoi anche di amicizia, ma che hanno un limite. L'uomo non si lascia mai andare completamente, mantiene un distacco nel rapporto. Con un'amica questo muro cade. Ho viaggiato molto insieme a Patricia. Molti progetti sono nati dal dialogo con lei. Questa è una specificità femminile: il rapporto interpersonale, per le donne, è più facile, diretto e profondo.

Sandra Vezza

Sono sempre stata direttamente coinvolta nella produzione architettonica dovuta ai diversi ampliamenti delle nostre attività produttive e agli investimenti nel settore immobiliare a cui ho sempre cercato di dare un'anima originale. Il design e l'arte applicata in questa direzione hanno sempre giocato un ruolo chiave. Ovviamente le icone irriverenti di Gufram sono state una costante nei nostri allestimenti d'interni. Subii il loro fascino immediatamente e ne diventai un'avida collezionista tanto da desiderare un giorno di acquisire l'azienda. Un sogno che per realizzarsi ha richiesto un'attesa di dieci anni, quando finalmente a fine 2011 ho avuto la possibilità insieme a mio figlio Charley di dare nuova linfa a questo tassello importante del design italiano. Non credo di essere stata ostacolata o aver ricevuto sconti per il semplice motivo di essere donna, del resto le mie colleghe molto prima di me hanno bilanciato gli equilibri con la loro autorità, competenza e lungimiranza.

È più facile oggi o era più facile ieri fare l'imprenditrice in un settore popolato da tanti “capitani coraggiosi”?

Carlotta de Bevilacqua

La presenza delle donne nel mondo dell'impresa e del progetto, in particolare in Italia, è ancora limitata nonostante il contributo delle donne sia da sempre più strategico e determinante a partire dalla ricerca e dalla visione. Oggi sicuramente la professionalità femminile nel mondo imprenditoriale è più rispettata e di conseguenza accettata. Sono convinta che contemporaneità e futuro stiano già offrendo nuove opportunità a un significativo contributo femminile, che oggi quando si manifesta ha più risoluta forza e azione. Credo che sia una grande occasione per una via femminile al fare impresa. Dunque oggi è sicuramente più facile. Tuttavia il tempo è un tema centrale per la nostra professionalità. Questa realtà di disequilibrio tra la presenza femminile e maschile dipende, come sappiamo, spesso da condizioni sociali e culturali che legano il ruolo della donna a impegni e a responsabilità familiari limitando e impedendo la libertà nel gestire i tempi e gli spazi dedicati. Anche se la distinzione di genere sembra ormai sorpassata, la storia della nostra società si rifà antropologicamente a modelli che pongono, anche se non apertamente, limiti alla libertà della

donna e nella gestione dei tempi, elemento che in seguito tende a penalizzarne il ruolo attivo nella professione. Nella mia vita, professione e affetti personali sono strettamente relazionati dal valore del tempo. Per me non è semplice conciliare ogni giorno impegni e complessità, sentimenti, fatiche e gioie, ma spesso come un direttore d'orchestra o attraverso la resilienza e le “onde gravitazionali” si possono affrontare e risolvere i momenti differenti del vivere con amore, forza e positività.

Paola Lenti

Le difficoltà ci sono sempre state e non solo nel settore del design: sono ostacoli che vanno affrontati con tenacia e con grande senso di responsabilità.

Monica Mazzei

Le difficoltà e i limiti, a mio avviso, sono soprattutto quelli che ci diamo da soli. Certo, oggi ci sono più aperture ad accettare donne in posizioni di potere che nel Medioevo. Ma resto convinta che siano la capacità e l'intelligenza di ogni individuo, oltre che la sensibilità e il coraggio, a trasformare la persona in “capitano coraggioso”. Se guardiamo al passato, troviamo esempi di donne pioniere in vari campi, anche quelli considerati più “maschili”. Sono donne che hanno avuto il coraggio di osare, di non tirarsi indietro. La vera discriminante tra un uomo e una donna è la maternità, che a mio avviso è un grande privilegio per le donne, ma può trasformarsi in limite nella carriera. Comunque, si tratta sempre di una scelta difficile da gestire.

Patrizia Moroso

Se si è convinti, si può farlo sempre: il tempo è una variabile abbastanza fluida. Certamente oggi, a distanza di trent'anni dai miei inizi, è più facile: c'è molta più presenza femminile nel mondo dell'imprenditoria e del design, anche se non siamo ancora arrivati al 50 e 50. Ci sono paesi più votati a questo, in Italia è un po' più difficile. In Australia, per esempio, le persone con cui parlo e lavoro sono in maggioranza donne. L'Australia è oggi un paese meravigliosamente femminile, mentre fino agli anni Sessanta era violentemente maschile. Anche nella Germania contemporanea c'è stato un cambiamento totale perché lì ora le figure femminili nel design, nell'arte e nell'architettura sono preponderanti. Il genere non è indifferente. Per certi incarichi penso sia proprio meglio essere donna. È per la maggiore facilità delle donne di mettersi in discussione e di relazionarsi. È una questione di empatia. E questa non è una dote maschile, o perlomeno non di tutti gli uomini.

Sandra Vezza

Vengo dal settore alimentare e farmaceutico e non posso ovviamente avere termini di paragone, però dall'esperienza di questi ultimi anni nel design posso dire che il coraggio insieme alla lucida follia sono le componenti fondamentali di questo settore. Altrimenti non si spiegherebbero i rischi estetici, la sete di avanguardia, il desiderio di sovvertire, a volte anche le regole della fisica, e le sonore sconfitte a cui gli imprenditori del design vanno deliberatamente incontro. Credo non esista una formula magica valida per tutti, ma sicuramente dietro ogni imprenditore del design c'è anche un alchimista visionario che sa nutrire il mondo di poesia.

C'è un modo femminile di dirigere un'azienda?

Carlotta de Bevilacqua

È frequente nella sensibilità delle donne il saper unire, il mettere insieme, nella vita come nella professione, condividendo spazi, ricerca, pensiero e creatività. Un valore “al femminile” è la capacità di creare un gruppo, quasi una famiglia in cui siamo tutti chiamati a fare bene, confrontandoci e fidandoci l'uno dell'altro. Non condivido le gestioni solitarie e verticistiche, credo al *team working*, al quale si dà un orientamento, una visione. Oggi è determinante infatti riaffermare una visione, sapere comprendere le nuove frontiere tecnologiche e culturali, riflettere sulle necessità di un mondo globale che ha bisogno di essere reinterpretato e rispettato per offrire risposte flessibili, qualitative, accessibili. Da sempre le donne sono chiamate ad avere responsabilità e ruoli più complessi per loro natura nel far convivere e organizzare i molti diversi aspetti i della quotidianità e della vita e saperli combinare con equilibrio. Tipicamente femminile è anche l'attenzione all'“aver cura”, una predisposizione che si trasmette nell'utilizzo di ciò che viene progettato, nel rapporto che gli oggetti hanno con l'uomo e nelle relazioni che creano. Le donne lavorano soprattutto per la lunga durata, per il domani.

Paola Lenti

Il “bene” di un'azienda deve essere il fine comune per tutti quelli che vi lavorano. Penso che l'imprenditore abbia ogni giorno il dovere di dare l'esempio, incentivando i suoi collaboratori e dando loro una motivazione seria all'impegno che chiede. Il lavoro, l'integrità e l'onestà alla fine pagano sempre, e non fanno differenze fra uomo e donna.

Monica Mazzei

Edra ha un presidente uomo! Mio fratello Valerio è a capo dell'azienda. Siamo entrambi soci, nella stessa misura, ma lui è il presidente. Alla base c'è rispetto e divisione dei compiti poi cerchiamo di discutere tutti gli aspetti e di condividere le scelte più importanti insieme. La maggior parte dei nostri collaboratori interni sono donne; capaci e molto determinate, non ci sono rivalità né tra loro né con i colleghi. Di nuovo, l'esperienza di tutti questi anni mi ha convinta che la vera differenza tra le persone non è il genere a cui appartengono ma l'intelligenza individuale.

Patrizia Moroso

Nel mio caso non sono io a dirigere l'azienda che è nata come attività familiare: va avanti guidata dalla famiglia, oltre a noi figli, mio padre e mia madre sono ancora molto presenti. Siamo inoltre affiancati da un gruppo di manager, per la metà uomini e per la metà donne. Io spingo molto per l'assunzione delle donne. Ci deve essere una giusta proporzione nell'ambito lavorativo. Questa dovrebbe essere la norma, ma non si tratta di “quote rosa”. Talenti e competenze sarebbero così equamente distribuiti tra uomini e donne. È invece nella sinergia tra i diversi ruoli che si trovano un'armonia e una buona qualità dirigenziale. Bisogna saper fare team in modo compatto.

Sandra Vezza

Non credo ci siano una serie di metodologie o prassi femminili definite per guidare un'impresa. Ritengo tuttavia che esistano alcune unicità comportamentali proprie del nostro spirito che fanno sì che l'aria che si respira in azienda sia diversa. Una donna ad esempio non dà mai nulla per scontato e, usando un po' di psicologia femminile, riesce a tradurre l'empatia in un valore propositivo e stimolante per l'ambiente di lavoro. In certe scelte o situazioni delicate questo valore aiuta ad avere maggiore lucidità, anche quando si tratta di non rinunciare alle proprie posizioni.

Ecco perché quando mi metto in testa una cosa non mi arrendo mai: Gufram è un esempio perfetto.

C'è chi sostiene che la questione del *gender* è inessenziale nella cultura del progetto e che è infondato porsi il tema della specifica creatività femminile. Tu cosa ne pensi?

Carlotta de Bevilacqua

Penso che all'interno di un percorso professionale etico, cognitivo, umano e spesso faticoso è il talento che restituisce soluzioni e competenze, e quando si è bravi anche bellezza. Non penso dipenda solo dal genere. Non ho mai pensato che ci fosse un modo femminile o maschile o di altro genere nell'affrontare il progetto, credo alle diverse personalità, ai talenti, allo studio e all'impegno nel fare. La creatività non è né maschile né femminile, perché è la capacità di sintetizzare e realizzare con progetto un'idea, un sogno, piccolo o grande che sia. In questo vedo a volte una differenza fra uomo e donna, perché le donne sono più portate a questo percorso di sintesi, anche a partire dai minimi particolari. Noi donne dobbiamo organizzare il nostro tempo e questo ci obbliga ad avere sempre chiari gli obiettivi, a valutarli e selezionarli. Le donne hanno uno sguardo più aperto e assolvono, in gesti apparentemente minimi, una sintesi che fa funzionare la vita familiare e professionale. Questa attitudine è storicamente più femminile.

Paola Lenti

Semplicemente, sono d'accordo. Lo ritengo un falso problema che non ha mai interferito con nessuno dei progetti d'impresa che ho affrontato nella mia vita professionale.

Monica Mazzei

Finora Edra ha incontrato creativi uomini. Ma credo si tratti solo di un caso. Il progetto di un prodotto deve essere valutato per la sua unicità. Per la bellezza che esprime, per la storia che racconta, per le sfide nel metterlo a punto e nel cercare il materiale migliore per definirlo, per la sua funzionalità... Non riesco a pensare che la “cultura del progetto” si possa riferire di più alle donne, o agli uomini. Edra è aperta a valutare ogni singolo progetto per il suo valore intrinseco, senza alcuna discriminazione in base al genere del creativo che l'abbia ideato.

Patrizia Moroso

Rispetto e amo il progetto e, fondamentalmente, non mi chiedo da chi venga, ma so riconoscerne uno buono. Si trovano bellissime qualità maschili come anche bellissime qualità femminili, ma sono qualità e come tali le intendo. Io cerco di cogliere le migliori da chi lavora con me. La diversità è un grandissimo valore, uno dei più importanti per la nostra società. La diversità è vita. Comprendere la diversità e declinarla anche in un ambito come il design, un mondo alla fine molto piccolo, in cui intervengono questioni di stile, di gusto, di modo di pensare, è la cosa più bella. In azienda i nostri designer sono più di cinquanta. Proprio attraverso le loro differenti provenienze, culture e visioni estetiche riescono a esprimere la diversità.

Sandra Vezza

La creatività non ha assolutamente genere. Questo dovrebbe ormai essere assodato. Al pari degli uomini, tra i maestri del XX, secolo ci sono state altrettante donne che hanno dato vita a oggetti iconici e senza tempo. Forse in passato hanno ricevuto meno attenzione e oggi la loro riscoperta, gli approfondimenti, i libri o le mostre che vengono loro dedicate credo debbano essere considerate più come un indennizzo che un desiderio di rivendicare un primato di

genere. Dico questo anche perché so che la donna, nella vita come nel design, non ha bisogno di corsie preferenziali per prendersi lo spazio che si merita.

C'è una figura femminile che ritieni esemplare nell'ambito dell'imprenditoria legata al design?

Carlotta de Bevilacqua

Più che nel mondo dell'impresa nel design, dove peraltro finalmente si sta affermando una nuova generazione di giovani imprenditrici sostenuta dal vento dell'innovazione tecnologica, le mie “Maestre” appartengono al mondo dell'architettura. Ho sempre ammirato le donne viaggiatrici che esploravano il mondo sapendo trarne ispirazione e conoscenza. Tra loro Charlotte Perriand è stata per me fin da ragazza un esempio e un riferimento. Riflettendo sulla storia della creatività al femminile emerge che spesso il fare delle donne si è espresso in coppia, come elemento attivo e positivo di una complicità intellettuale, e a volte esistenziale, dove la loro progettualità è stata apertamente protagonista, libera di scrivere il futuro. Ad esempio in architettura coppie come Charlotte Perriand e Le Corbusier, Ray e Charles Eames, Denise Scott Brown e Robert Venturi, Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa sono e saranno per me una importante e profonda lezione quotidiana e di vita.

Paola Lenti

Ho sempre ammirato lo stile di Maddalena De Padova ma credo che chiunque usi ogni giorno impegno e costanza per ottenere risultati positivi sia degno di considerazione e di stima.

Monica Mazzei

Come ho raccontato, la mia è una storia a sé, forse come quella di Edra. Ho respirato “il mestiere” fin da bambina, sono cresciuta nel mondo del design e della produzione di mobili. Non ho una figura di riferimento. La mia crescita come persona è andata di pari passo alla maturazione imprenditoriale. È stato un processo naturale. A me piace il mio lavoro. Un grande impegno ed un bel privilegio, senz'ombra di dubbio.

Patrizia Moroso

Una signora meravigliosa come Maddalena De Padova è un'icona perché ha saputo presentare sulla scena internazionale architetti e designer del suo tempo, creatori di oggetti dall'eleganza e dall'espressività tipicamente milanesi, e ha reso grande Milano nel mondo. Ha fatto sì che il design milanese venisse identificato con quanto accadeva nel suo showroom di corso Venezia, da cui passavo quand'ero ragazza e che guardavo sempre con grande attenzione. Quel negozio riusciva a rappresentare Milano e il design italiano. Era una bandiera e l'immediata concretizzazione di uno stile, di un pensiero molto precisi. In qualche modo la personalità della città trovava, attraverso l'attività di Maddalena De Padova, il modo migliore di essere raccontata.

Sandra Vezza

Maria Simoncini è per me una figura di riferimento del design italiano, donna di prodotto e di produzione capace di intravedere la ricaduta anche culturale delle sue scelte imprenditoriali. Una *outsider*, forse per la sua riservatezza o per il semplice motivo che non tutti hanno ancora riconosciuto il suo contributo, che ha segnato un nuovo punto di partenza alla fine degli anni Sessanta. Se il design oggi a qualsiasi latitudine può permettersi il lusso di usare una certa libertà di linguaggio è anche grazie a lei. Non è un caso se Gavina la coinvolse sempre nelle sue imprese. E poi anche lei come me adorava la Pop Art.

tavola rotonda

promuovere

Come e quando hai deciso di occuparti di comunicazione nell'ambito del design?

Ambra Fratti

In realtà non ho deciso io, mi sono trovata a occuparmi di disegno industriale e di arredamento già nel Settanta quando ho iniziato a muovere i primi passi nel mondo delle Pubbliche Relazioni e ancor di più dagli anni Ottanta quando ho fondato il mio studio, Alam per comunicare. Da subito, accanto ad aziende della moda e della cosmesi, ho avuto la possibilità, o potrei dire la fortuna, di collaborare con imprese del mobile con una forte propensione alla ricerca e al progetto. Questa esperienza iniziale mi ha permesso di mettere in luce il mio autentico interesse per questo mondo e mi ha spinto a seguire questa propensione. Risultato: già dalla metà degli anni Novanta, Alam ha avuto solo clienti nel mondo dell'arredamento, nell'accezione più ampia del termine.

Donatella Matteoni

C'è stato un cambiamento importante, nel 2010, dopo circa quindici anni in ruoli di comunicazione nell'ambito del fashion design. Da sempre consideravo i rapporti tra moda e design molto stimolanti ed ero incuriosita da attività e progetti che intrecciassero i due mondi. Ma l'incontro privilegiato con il vero design industriale è arrivato con Flos, azienda storica d'eccellenza nel settore dell'illuminazione. Entrare a far parte di questa realtà è stata una *full immersion* nella storia del design italiano, un vero *coup de foudre*. La sfida comunicativa qui è complessa e affascinante al tempo stesso: raccontare da un lato l'eredità di un passato straordinario, dall'altro la fortissima spinta all'innovazione e i rapidi cambiamenti tecnologici che ci proiettano direttamente nel futuro. Un'esperienza che mi arricchisce continuamente dal punto di vista professionale, culturale e umano e che mi ha dato maggiore consapevolezza dell'importanza e serietà del nostro ruolo.

Michela Pelizzari

Ho sempre voluto occuparmi di design e di architettura. Ho lavorato in realtà in cui in primis mi dovevo occupare di contenuti di design. Vedevo studiare, vivisezionare, leggere, criticare questa disciplina e così ho imparato l'approccio progettuale. Da PS, lo studio fondato con la mia socia Federica Sala, diciamo sempre che il processo progettuale della comunicazione deve avvenire contestualmente a quello del prodotto. Non può essere

attivato in un secondo momento. Per la mia formazione, comunicazione è design. Partendo da questo presupposto, diventa possibile parlare anche di altre cose, incrociare i linguaggi e far dialogare contenuti e persone provenienti da mondi e merceologie diverse. Tanti, in maniera riduttiva e semplicistica, pensano che comunicazione sia fare ufficio stampa o pubbliche relazioni, due ambiti spesso confusi tra di loro. Il processo è invece molto più lungo. Si tratta di impostare una strategia, individuare degli obiettivi, stabilire gli strumenti da utilizzare e i progettisti in grado di tradurre un determinato concetto. Poi la macchina operativa è anche fatta di azioni specifiche, quali l'evento, il dialogo con la stampa e quello col pubblico.

Fiorella Villa

Il mio impegno in comunicazione è stato più figlio del caso, che di una scelta meditata. Sono entrata in B&B Italia non pienamente consapevole del prestigio dell'azienda e inizialmente con un'altra mansione. Da subito mi avevano colpito le persone per l'impegno, la passione e la visione che guidavano le loro scelte. Il mio passaggio alla comunicazione è avvenuto poi nei primi anni Novanta, quando l'azienda ha deciso di potenziare il suo Centro Ricerche & Sviluppo, un fiore all'occhiello dal punto di vista del progetto, anche sul fronte della comunicazione. Sono seguiti anni di impegno e duro lavoro per progettare un approccio globale e strategico relativo ai vari ambiti della comunicazione. Un compito non banale in un'azienda molto esigente, che da sempre fa dell'eccellenza la sua ragion d'essere. A fronte di tanta dedizione, la stimolante opportunità di condividere un progetto di crescita e sviluppo con un ruolo attivo. "In principio fu Piero Busnelli" e da allora ogni giorno si ripresenta la sfida e l'occasione di incontro con progetti innovativi e persone straordinarie.

Mariangela Viterbo

A dire il vero non è stata una decisione presa da me. È stato il caso (benevolo) che mi ci ha portato. Nel 1969, di ritorno a Milano da un periodo di tre anni di studio/lavoro a Londra, in cerca di lavoro per raggranellare un po' di soldi con l'obiettivo di partire per la Germania a perfezionare il mio orribile tedesco, ho risposto a un'inserzione per un ruolo di assistente personale. Destino vuole che l'azienda fosse De Padova in cerca di un'aiutante per la titolare, restata vedova di recente, che le facesse da segretaria e la aiutasse a filtrare la mole di richieste che provenivano da clienti, fornitori, giornalisti, ecc. A Londra abitavo a Chelsea, molto vicino al primo Habitat di Terence Conran, dove andavo spesso a sognare la mia futura casa. De Padova a quel

tempo vendeva alcuni prodotti di Habitat e ne produceva altri su licenza. Durante il colloquio nel negozio De Padova li ho riconosciuti e questo mi ha sicuramente avvantaggiata nella selezione. Ancora una volta il caso mi ha aiutato. Il lavoro di comunicazione me lo sono quindi inventato – come peraltro molte altre colleghe del settore e non – in un periodo in cui non esistevano corsi di laurea specialistici. Allora poi le pubblicazioni del settore non erano così numerose come oggi, né in Italia né all'estero.

La comunicazione e la promozione del design (a livello di massa) è stata attuata in Italia soprattutto da donne. C'è un motivo particolare?

Ambra Fratti

Non credo esista una ragione specifica di questo "fare" femminile. Tuttavia è una realtà che nell'ambito della comunicazione sempre più donne hanno trovato il modo di occupare ruoli significativi, riuscendo a esprimersi con sempre maggior successo. Il particolare feeling con il design forse ha a che fare con la sensibilità estetica, tipica dell'universo femminile.

Donatella Matteoni

Credo che questo sia avvenuto o avvenga non solo nel design ma in generale nella comunicazione di prodotto, dove è necessario raccontare l'oggetto con una forte carica poetica o emozionale. Il motivo potrebbe essere una facilità più naturale della donna allo *storytelling*, che la porta più istintivamente a veicolare con passione e in modo emozionale storie, idee, visioni.

Michela Pelizzari

Con PS combiniamo un approccio femminile e uno maschile (di volta in volta interscambiabili) pur essendo noi due entrambe donne. La vera diversità tra maschile e femminile credo risieda nella diversità dei processi mentali. Ma i due approcci servono entrambi, devono essere complementari. Una donna, poi, può assimilare i processi maschili così come un uomo può assimilare quelli femminili. I due mondi si possono influenzare reciprocamente e le sfumature diventano così più sofisticate e interessanti. Ritornando al perché nella maggior parte dei casi sono le donne a occuparsi della comunicazione, forse, semplificando, è per la capacità di accoglienza, di generosità nello spendere tempo ed energie ascoltando storie. È per il saper ri-raccontare queste storie cercando di declinarle in maniera nuova a seconda dell'interlocutore. Per la capacità di non stancarsi di ripetere per la millesima volta la stessa informazione, che man mano diventa sempre più precisa e che viene sempre più interiorizzata e fatta propria.

Fiorella Villa

Premettendo che a mio parere le donne stanno ancora scontando un pregiudizio radicato fino agli anni Novanta, secondo il quale la comunicazione non era considerata un ambito strategico, ritengo che in questi ultimi vent'anni le donne impegnate su questo fronte siano delle professioniste di grande caratura. Mi confronto e mi riconosco in questa categoria di donne molto esigenti, creative ed estroverse, che hanno colto perfettamente la responsabilità del loro ruolo e hanno voglia di ascoltare e di essere ascoltate. Ciò che le anima nel quotidiano è spesso grande passione e interesse verso ciò che fanno e una certa sensibilità e ricettività rispetto al mondo che le circonda.

Mariangela Viterbo

Forse perché quando tutto è cominciato, l'arredamento era considerato un affare da donne. Al punto che una delle rubriche più seguite appariva su "La Cucina Italiana"!

Inoltre la maggior parte delle giornaliste del settore erano donne, il che (forse) rendeva più facili i rapporti. In seguito, gli industriali del settore hanno affidato questo ruolo alle loro figlie o mogli, come pure quello della scelta dei tessuti per gli arredi, sempre convinti che fosse un lavoro semplice e quindi "femminile".

Le nuove tecnologie come stanno modificando il tuo lavoro?

Ambra Fratti

In maniera sostanziale e determinante, soprattutto dal punto di vista delle metodologie di lavoro, azioni da creare, linguaggi da adottare, modi di interfacciarsi. Tutto è più rapido, per non dire concitato. Io in ogni caso resto fermamente convinta che nessuna nuova tecnologia potrà mai sostituire la forza di un contatto diretto, di un sorriso, di un gesto di umana spontaneità.

Donatella Matteoni

Più che di modifiche parlerei di una rivoluzione in atto, nell'ambito della comunicazione, con benefici radicali nella rapidità, immediatezza e impatto visivo della divulgazione del contenuto, come ad esempio la diffusione virale di immagini in movimento. Credo che la curiosità e la volontà di tutti noi di sperimentare nuovi metodi e mezzi porti d'altro canto a trascurare l'approfondimento verticale del contenuto, nel nostro caso il racconto della cultura del progetto. È molto importante utilizzare le nuove tecnologie con consapevolezza e mantenere inalterati tutti gli obiettivi della nostra comunicazione: estensione, impatto e profondità.

Michela Pelizzari

La tecnologia è una parte del processo, strumento e mezzo per portare un messaggio. Ma più uno strumento tecnologico prende piede più uno tradizionale assume un nuovo valore. Si tratta sempre di complementarità. Come dire che "femminile" sia una lettera scritta a mano e "maschile" un favoloso *keynote*. Servono entrambi al momento giusto per la situazione giusta. Nel vecchio modo di fare PR si aveva un contenuto preconfezionato. Bisognava "venderlo", lo "consegnavi", ne raccontavi la storia e speravi che il pubblico recepisce il concetto. A senso unico. La grande differenza è che ora il senso è doppio. Con il *digital* si è da subito più vicino al *brand*, al progettista, al prodotto, ma anche al consumatore. Può succedere che sia lui il primo a parlare direttamente del prodotto che si sta comunicando. Bisogna quindi saperlo ascoltare e agire di conseguenza.

Fiorella Villa

È come se fosse passato un tornado, ben lontano dall'aver esaurito oggi la sua potenza: una violenta rivoluzione ha colpito la comunicazione, sovvertendo regole e principi quasi sacri, scardinando certezze. Proliferazione di canali, strategie, la consacrazione del "nativo digitale"... Siamo diventati tutti schiavi della connessione digitale, volenti o nolenti. Le aziende non potevano immaginare un tale salto quantico e anch'io mi sono sentita in principio sopraffatta da questi nuovi e sconfinati territori di comunicazione, da presidiare con risorse limitate. Poi, ho lasciato decantare le miriadi di stimoli, osservato il fenomeno e riportato il focus sul mondo del design e sulle sue regole. La velocità e la complessità sono andate crescendo in maniera esponenziale, tutto è in costante divenire. E oggi? Ritengo che la differenza la faccia sempre il pensiero strategico, figlio dell'esperienza nel "vecchio mondo". Come un abile "regista" definisco obiettivi e strategie, da sviluppare poi a quattro mani con validi professionisti, spesso esterni, che oltre a presidiare il mondo digitale ci supportano nel capire "what's next".

Mariangela Viterbo

Moltissimo. La diminuzione (per numeri e per importanza) della carta stampata spinge verso un maggiore utilizzo della rete. Il peso del web è sempre più determinante. Impossibile ignorarlo.

C'è chi sostiene che la questione del *gender* è inessenziale nella cultura del progetto e che è infondato porsi il tema della specifica creatività femminile. Tu cosa ne pensi?

Ambra Fratti

Le classificazioni, le appartenenze forzate, le definizioni sono per me troppo spesso degli esercizi intellettuali e accademici; non fanno parte del mio modo di essere e di pensare. Ritengo che nel mondo da sempre esistono individui dotati di speciali talenti, come la creatività o addirittura la genialità, capaci di esprimersi ciascuno in maniera del tutto caratteristica e peculiare. Tante unicità, diversità di sentire, sfaccettature impossibili da ricondurre forzatamente a un genere. La mente e il cuore devono poter sfuggire alle classificazioni, almeno io la penso così!

Donatella Matteoni

Naturalmente credo che la creatività pura sia qualcosa di soggettivo e individuale che non abbia niente a che fare con la questione del *gender*. Nella pratica e nell'esperienza lavorativa, non posso negare talvolta di percepire e comunicare come “femminili” alcuni tratti creativi, come ad esempio il gusto per l'aspetto decorativo dell'oggetto o la chiara visione della sua relazione in un preciso ambiente. L'oggetto puro di design industriale credo sia ancora, nell'immaginario collettivo, molto legato al tema patriarcale.

Michela Pelizzari

Mi sono sempre arrabbiata nel sentire parlare di maschile o femminile, e ancora di più nel sentire parlare di “cose fatte da donne”. Come la prenderebbe la gente se al posto della parola “donna” mettessi “uomo”? Il ragionamento non starebbe in piedi. A lungo, forse per ribellione, ho preferito parlare solo di uomini. In occasione del Salone del Mobile volevamo fare una mostra dal titolo *Men at Works*, che poi abbiamo trasformato in *Ladies & Gentlemen* perché alla fine è sempre una questione di unione di visioni e di approcci. L'unica distinzione di genere che mi concedo di far passare, applicata anche al contesto della creatività, è quella, come dicevo prima, di una differenza di modalità di pensiero, di un diverso metodo logico. Ma l'importante è il *fare*.

Fiorella Villa

Ritengo che nella storia le figure di spicco femminili siano state penalizzate da una visione culturale e sociale che ha radici lontane nella storia. Personalmente non ho mai classificato la creatività in femminile o maschile. Ho incontrato professioniste donne con filosofie progettuali anche diametralmente opposte tra loro, da un lato il design minimale e dall'altro un segno decisamente più decorativo. A mio avviso le ragioni risiedono più nella cultura e nel vissuto del singolo, che in una predisposizione a certe forme ed espressioni legate al genere. La mia esperienza mi ha portato ad apprezzare quei designer, uomini o donne che siano, che sono riusciti a esprimere pienamente se stessi attraverso la loro visione progettuale, difendendo e affermando una loro precisa cifra stilistica, che si è poi tradotta in forte empatia con il pubblico. Patricia Urquiola è un ottimo esempio in questo senso.

Mariangela Viterbo

Mi piacerebbe fosse infondato. Vorrebbe dire riconoscere alla creatività femminile lo stesso spazio e la stessa risonanza che si riconosce a quella maschile. Ma non è così. Come nella maggior parte dei settori, anche in questo le donne devono essere doppiamente brave per essere riconosciute e rispettate. Più facile che possano porre la loro firma a fianco di quella di mariti o datori di lavoro. Pertanto ben vengano le mostre di *gender*!

Quante donne hai comunicato nella tua esperienza professionale? In percentuale hai comunicato più donne o più uomini? Perché?

Ambra Fratti

Nella mia professione ho comunicato prodotti, progetti e imprese. Certo, il racconto di un oggetto o la descrizione di un'azienda sono stati popolati di persone, dove il genere maschile prevaleva, ma, ribadisco, l'obiettivo della comunicazione erano i prodotti.

Donatella Matteoni

Certamente ho comunicato molte più donne nella mia esperienza nell'ambito della moda, dove la percentuale tra stilisti uomini e donne di fama e successo è più o meno equivalente. Nel panorama dei designer d'eccellenza e di fama riconosciuta a livello internazionale, che collaborano con la nostra azienda e che ho l'onore e il piacere di poter comunicare oggi, posso citare invece appena tre nomi femminili. Non c'è un motivo se non la presenza ancora numericamente inferiore, in questo tipo di scenario, di designer al femminile. Mi auguro e spero che questo numero sia destinato a crescere velocemente!

Michela Pelizzari

Più uomini, decisamente. Perché alla fine è comunque più divertente lavorare aggiungendo un po' di *flirt*. Le donne poi sono spesso meno autoironiche. Le donne con cui più adoro lavorare sono quelle che hanno un approccio maschile, ma condito da una soffice dialettica femminile. E gli uomini con cui mi piace dialogare, e farmi mettere in discussione, sono quelli metodici e logici, che però sanno raccontare al femminile. Ma soprattutto quelli che non si sconvolgono dall'essere reciprocamente influenzati dalle specificità di genere.

Fiorella Villa

In questi oltre venticinque anni al servizio del design non sono molte le designer che hanno collaborato con B&B Italia. L'esperienza più intensa è senza dubbio quella con Patricia Urquiola, ma l'elenco include Monica Armani, Nipa Doshi e poche altre. Devo ammettere che con le donne nasce subito una sintonia straordinaria. Sono tutte molto affabili, nonostante la loro notorietà potrebbe giustificare comportamenti decisamente più altezzosi. Ma tra un progetto e l'altro emerge chiaro un comun denominatore: una grande capacità di impersonare ruoli diversi, destreggiandosi come abili acrobate tra il ruolo di professionista, donna, moglie, mamma, per eguagliare un ideale di perfezione che temo nessuna abbia scelto, ma che rappresenta il modello che la società impone tuttora. Ritengo che proprio questa abilità nel gestire più ruoli contemporaneamente ne abbia sviluppato la creatività, l'efficienza, l'efficacia e la costante tensione verso l'eccellenza, affinandone altresì la determinazione.

Mariangela Viterbo

Sicuramente più uomini, perché le aziende per cui ho lavorato, sia da interna sia da esterna, hanno affidato i loro progetti soprattutto a uomini. Da Herman Miller: tutti uomini. Oggi per fortuna al nome di Charles si fa seguire quello di Ray Eames, ma non era così quando ho iniziato. Da Cassina idem. Per quanti anni si è parlato del design di Le Corbusier senza citare Charlotte Perriand? O citandola come co-autore anche quando il pezzo era una sua – e solo sua – creazione? Delle danesi Nanna Ditzel e Grete Jalk ho comunicato un po' nei primi anni Settanta, ai tempi in cui De Padova importava molto dalla Danimarca, ma in percentuale minima rispetto ai designer uomini. Mi sono rifatta solo recentemente, lavorando con Gervasoni, che ha affidato l'intera collezione a Paola Navone. Con Effegibi di cui Giovanna Talocci è il maggior designer. Con Paola Coin per la sua collezione di oggetti per la tavola. Posso dire che Maddalena De Padova e Paola Coin come imprenditrici, Paola Navone e Giovanna Talocci come designer, siano le sole donne che mi è capitato di comunicare nella mia lunga esperienza professionale nel campo del design.

tavola rotonda

storicizzare

Come spieghi la rimozione operata da buona parte della storiografia nei confronti della cospicua presenza femminile nella storia del design italiano?

Mariateresa Chirico

La spiegazione è, a mio avviso, di tipo antropologico, sociale e culturale e ha le medesime radici della concezione che ha impedito nei secoli a molte donne di svolgere un’attività autonoma o anche, semplicemente, di avere un riconoscimento al proprio ruolo. La cultura dominante è sempre stata maschilista e alla donna, cui per natura è riservato il compito di procreare e quindi di perpetuare la specie, sono sempre stati riservati l’accudimento della prole e la gestione della famiglia e della casa. L’uomo ha avvocato a sé i ruoli economici e sociali, legati quindi al mantenimento e alla dimensione politica. Due binari paralleli, quelli dell’uomo e della donna, tutto sommato per lungo tempo in equilibrio. La pretesa – così, spesso, veniva vissuta – della donna di sconfinare in ambiti non suoi è stata ostacolata, in molti casi direi perfino ostracizzata. Anche la storiografia, appannaggio fino a poco fa del mondo maschile, ha continuato a rimarcare lo stesso atteggiamento, trascurando e tacendo l’importanza e il ruolo delle figure femminili attive nella storia del design italiano.

Anty Pansera

Solo alla fine degli anni Ottanta incontriamo, nella bibliografia italiana, alcuni testi che esplicitano un riferimento alle donne: *Dal salotto agli atelier. Produzione artistica femminile a Milano 1880-1920* (Aurora Scotti, Maria Teresa Fiorio, Sergio Reborà, 1989) e *Profili di donna nell’architettura e nelle arti applicate* (Laura Castagno, 1990). A precederli *Le spose del vento, la donna nelle arti e nel design degli ultimi cento anni*, di Luciano Rubino (1979), che denuncia come “i vari Argan-Banham-Dorfles-Hitchcock-Pevsner-ecc. non hanno voluto ricordare che anche gli esseri di sesso femminile producono artisticamente e fanno parte del genere umano...”. Nel procedere degli anni Novanta, è molto difficile trovare saggi che affrontino questo tema e la richiesta avanzatami da parte di Lola Bonora e dell’UDI di Ferrara, ad apertura del nuovo millennio, di analizzarlo e rifletterci, per la “X Biennale Donna” (2002), mi aveva, per certi versi, sconcertato. Non mi ero mai posta, negli studi precedenti, problematiche “di genere”: ma concentrandovi l’attenzione, l’ampliarsi della presenza di “protagoniste” nei territori della cultura del progetto, affascina e non poco, soprattutto in considerazione che nel

tempo sono apparse attive nel progettare “dal merletto alla motocicletta”. Possiamo meglio spiegarci però l’assenza di studi storiografici “dalla parte delle donne” progettiste/designer, con la non particolare presenza/molteplicità, in senso lato, nel nostro Paese, proprio di “storie” di questo settore: e redatte per lo più dagli stessi progettisti, e tese soprattutto a portare, nello scorrere del tempo, a valorizzare la “poetica” degli stessi estensori/“protagonisti” e pionieri. E nessuna designer si è mai avventurata su questa, discutibile e poco inclusiva, strada. *Chapeau* alle donne!

Rosanna Pavoni

Grazie al tuo invito ho iniziato a fare riflessioni e piccole ricerche sul tema e ho scoperto un mondo! Un mondo che è stato oggetto di ricerche, studi, mostre e che ha quindi una notevole letteratura che, confesso, ignoravo fino a oggi. Non mi sento, per questa ragione, di elaborare risposte articolate perché, appunto, non ne ho gli strumenti e andrei ad allinearli con chi, sicuramente meglio e prima di me, ha parlato di donne e design. Prima fra tutte Cheryl Buckley che ha sottolineato come i metodi storiografici applicati abbiano dato priorità a selezioni, classificazioni, tipologie di design, categorie di designer, modalità di produzione che hanno portato a escludere le donne dall’oggetto della ricerca storica. Certamente molta acqua è passata sotto i ponti dalle osservazioni della Buckley (penso soprattutto alla sua asserzione che escludere l’artigianato dalla storia del design è di fatto escludere dalla storia del design la maggior parte di ciò che le donne hanno progettato) ma alcune posizioni prese sono ancora ricche di stimoli, come quando sostiene che la cosa più importante nella discussione è il punto fermo che il design è un processo collettivo che coinvolge gruppi di persone, oltre al designer. Questo chiaramente mina l’idea del “maestro”, del “genio isolato”, a favore di un design di relazioni, un design fatto non solo di prodotti-simbolo ma di oggetti che fanno parte dell’esperienza di ciascuno e hanno dato forma alla cultura materiale di tutti noi.

Raffaella Poletti

La “Storia” è rimasta, in prevalenza, appannaggio dell’accademia, per motivi ovvi. Tra l’altro, la ricerca va finanziata: e, fuori dall’università – ma anche qui ci sarebbe parecchio da riflettere –, la scelta delle tematiche di indagine dipende o è condizionata in gran parte dalla committenza. E nel momento in cui la committenza “sociopolitica” in senso lato, autorganizzata o istituzionale, si dissolve, anche la ricerca dipende da valutazioni di tipo economico-strategico. Questo non toglie che anche in questo campo non possano esserci dei casi “illuminati” (penso ad esempio

all’esemplare rivalutazione operata da Alessi – come committente – nei confronti di Marianne Brandt). Ma anche la ricerca universitaria è espressione di rapporti di forza: accademici, oltre che di genere. Questo ha condizionato, a monte, tanto le modalità della cooptazione universitaria, che le scelte di finanziamento di progetti di ricerca, come pure le procedure di legittimazione di chi scrive; mentre, più in generale, a valle, la divisione del lavoro, i crediti di progetto, la visibilità... Questo nonostante dagli anni Settanta in Italia si sia andata progressivamente rafforzando l’affermazione di donne con ruoli direttivi nel campo dell’editoria di settore (ma solo periodica). In ogni caso, in prospettiva storica, prima della Seconda Guerra Mondiale, la presenza femminile nell’ambito delle arti applicate e dell’artigianato è stata significativa in prevalenza in ambiti di attività “di genere” (come il tessile, la ceramica), ambiti che dal dopoguerra, nel momento in cui il paese era proiettato verso l’industrializzazione, sono stati considerati sempre più marginali. Quando poi ci sono stati risultati significativi anche nel campo del disegno industriale e della produzione seriale, il ruolo della donna all’interno del team, della coppia professionale, dell’azienda (spesso da lei stessa creata) ha avuto *generalmente* un riconoscimento inferiore: una difficoltà analoga all’affermazione in tanti campi della produzione culturale nel nostro paese.

Raimonda Riccini

Questo problema non riguarda, come si sa, soltanto la storia del design, ma è condiviso dalle altre storie (arte, scienza ecc.). In fondo, matrice della storia è la narrazione del viaggio, della guerra, delle conquiste fatte da grandi uomini, alla testa di altri uomini. La donna vi ha un posto vicario poiché altre erano le sue incombenze: la maternità, la cura domestica, i lavori stanziali. Dobbiamo prender atto che la scarsa presenza di donne protagoniste deriva dalla differenziazione dei ruoli sociali e dalla divisione del lavoro, rimasta inalterata di fatto sino al Novecento. In Italia questa ineguaglianza è stata particolarmente accentuata per il ritardo nei processi di modernizzazione del paese, con un limitato accesso delle donne al mondo del design, ma anche da un approccio “cieco” da parte di una cultura connotata in maniera pressoché esclusiva al maschile. L’indifferenza della storiografia non mi stupisce. Sono forse più sorpresa dal fatto che ancora all’interno del Bauhaus ci fossero barriere fra competenze femminili e maschili, tanto da impedire alle donne di partecipare ai laboratori più tecnici e ai corsi più prestigiosi...

C’è un modo femminile di affrontare la ricerca storica?

Mariateresa Chirico

Non so se c’è un modo femminile di affrontare la ricerca storica. Per quanto riguarda la ricerca storica legata allo studio della cultura del progetto compiuta da studiose donne ci sono, certamente, un’attenzione, una sintonia e una (com)partecipazione che probabilmente mancano a uno storico maschio; una sorta di desiderio di conoscere e far conoscere l’effettivo valore di tante, che, pur meritando, spesso non hanno avuto i giusti riconoscimenti.

Anty Pansera

Non credo: sono gli “strumenti” che qualificano la messa a punto di qualsiasi storia; la formazione di chi studia e analizza e le finalità che ci si prefiggono; la tensione all’“obiettività”. E fa certo parte del “caso italiano” anche il ritardo nell’affrontare la storia del design *made in Italy*... (come dei suoi rapporti con l’oltralpe e oltreoceano). Così come la tardiva (ieri, oggi? e domani?) “non presenza” all’interno non solo e non tanto nelle istituzioni universitarie preposte alla formazione del designer ma anche delle facoltà umanistiche, di cattedre di storia del design e di storia

delle arti decorative e applicate. Determinante però, che la ricerca sia in mani preparate: se un proverbio recita che “la guerra è troppo importante per essere lasciata ai generali” e “l’economia agli economisti”, parafrasando il sociologo James Samuel Coleman, anche la storia del design – indispensabile per la progettualità del domani – è troppo importante per essere lasciata ai designer...

Rosanna Pavoni

Come storica dell’arte, sento questo tema molto vivo perché per molte generazioni di studiosi la storia dell’arte è stata scritta attraverso le grandi individualità maschili, a scapito della lettura attenta e puntuale della presenza femminile e del suo ruolo nella società (Griselda Pollock scrive che la figura centrale del discorso storico artistico è l’artista, che è presentato come un ideale che si accompagna al mito borghese dell’uomo universale e slegato dalle classi sociali, anzi in grado di superarne gli ostacoli). Un interessante esempio di questo paradigma, che mi è capitato di rileggere proprio riflettendo su donne e design, è rappresentato da Robert e Sonia Delaunay: al primo è attribuita la teorizzazione del *simultanéisme*, alla seconda è attribuita soprattutto l’applicazione di queste teorie e la diffusione dell’opera di Robert.

Raffaella Poletti

Personalmente non credo a un “modo femminile”, ma a una chiave di lettura consapevole anche delle questioni legate a “identità” e a “potere”: quindi tematiche di indagine, ruoli e figure (quando possibile) letti cercando di evidenziare i sistemi di relazioni, i processi, e l’affioramento di soggettività.

Raimonda Riccini

Devo dire che non sono mai stata tanto attirata dalla teoria della differenza, perché alle cose che “distinguono” gli esseri umani, di qualunque sesso, tendo a preferire quelle che li uniscono. Bisogna però riconoscere che nella realtà esiste una distinzione fra attitudini e capacità all’interno dei due sessi. Sappiamo che esse – salvo per gli aspetti legati alla forza fisica – sono in gran parte costruzioni sociali e che le differenze genetiche che ci contraddistinguono possono essere enfatizzate o smussate, a seconda della cultura e dei momenti storici. Nella nostra società, sono state enfatizzate alcune caratteristiche e abilità femminili, che oggi connotano abbastanza diffusamente le donne. Fra queste, non credo che nel lavoro intellettuale, di cui la ricerca storica fa parte, sia riscontrabile una modalità particolare dal punto di vista delle metodologie, del rapporto con le fonti e con le tecniche del mestiere, né della qualità dei risultati. Piuttosto l’approccio femminile ha portato nuove tematiche che hanno suscitato nuove metodologie e favorito lo spostamento della storiografia in generale verso strade di ricerca inesplorate.

C’è chi sostiene che la questione del *gender* è inessenziale nella cultura del progetto e che è infondato porsi il tema della specifica creatività femminile. Tu cosa ne pensi?

Mariateresa Chirico

Non ritengo che ci sia una differenza di genere in un buon progetto, vale a dire che non è possibile riconoscere in un prodotto se è frutto della creatività di un uomo o di una donna. E devo dire “per fortuna”! La differenza di genere non è una “firma” che sigla in modo indelebile e riconoscibile. Forse può essere diverso il metodo attraverso il quale un progettista o una progettista arrivano a realizzare la loro idea. Ma questo è legato, secondo me, alla diversa modalità di approccio alla vita che hanno uomo e donna e che si traduce in modi differenti nell’affrontare qualsiasi evento e

situazione si presenti. Credo che una designer operi con una maggiore carica di entusiasmo, ci metta una forte dose di passione; una carica emozionale che dà calore e valore. Va aggiunto che nel mondo professionale le donne, per quanto detto prima, in qualche modo devono essere particolarmente determinate; ancora oggi, nonostante tanto si parli di parità, devono dimostrare il proprio valore, devono essere un po’ più brave di un collega maschio.

Anty Pansera

“Il lavoro delle donne – nel campo della soluzione dei problemi della quotidianità – la casa, gli strumenti d’uso, la decorazione – è sempre una visione dall’interno del problema, una conoscenza strutturale e mai sovrastrutturale, ricevuta da altri, come è molte volte per l’uomo. È la conseguenza del doppio ruolo che svolge la donna intellettuale, che sempre pensa a se stessa e moltissime volte deve pensare anche agli altri”: cito Laura Castagno. Forse da questa sua riflessione possiamo trarre la convinzione che vadano ancora studiate le figure femminili, per capirne fino in fondo il ruolo svolto: da meno di cento anni gli spazi formativi che oggi riteniamo storici sono stati aperti alle donne. Nel Bauhaus, “culla” del design moderno, le donne venivano escluse dal laboratorio dei metalli, indirizzate nei settori del tessile e della ceramica, Marianne Brandt è stata un’eccezione. E solo nel 1928-1929, all’ISIA di Monza, il laboratorio di tessitura sarebbe stato aperto alle ragazze grazie alla presenza di docenti donne straniere, la svedese Anna Akerdhal e la finlandese Aina Cederblom.

Raffaella Poletti

In linea di massima credo sia un tema tra i tanti possibili nella lettura della contemporaneità, mentre penso possa avere un peso determinante in uno sguardo retrospettivo, quando i campi e le modalità di dispiegamento della creatività delle donne erano “forzatamente” condizionati dal ruolo assegnato loro nella società.

Raimonda Riccini

Come ho detto sopra, è necessario relativizzare un po’ la questione. Io credo che l’approccio *gender* sia uno strumento importante dal punto di vista politico e culturale, ci serve per fare emergere diritti e scardinare vecchi modi di pensare la divisione sessuale. Credo però che sia uno strumento contingente. Dal punto di vista della creatività, anche recenti ricerche scientifiche hanno attestato come sia difficile rilevare differenze di genere innate. Dunque non si può sostenere in assoluto una specifica creatività femminile, tuttavia il portato socio-culturale delle donne ha senza dubbio alcune caratteristiche specifiche (la cura, l’attenzione ai particolari, la manualità fine) che possono avere delle influenze sul tipo di creatività messa in opera nel progetto e nel design. Anche in questo caso ritengo che, da un lato vadano valorizzate le specificità che possano consentire alle donne di collocarsi ad alti livelli nella professione, ma che al tempo stesso si debba lavorare per superarle in vista di una effettiva parità di genere.

C’è un’esperienza femminile, in Italia o all’estero, che ritieni esemplare nell’ambito in cui operi?

Mariateresa Chirico

Certamente quella di Anty Pansera, con la quale collaboro da un quarto di secolo e che, quindi, conosco in ogni dettaglio. Storico rigoroso nel metodo, scevra da ogni forma di femminismo e di sterile rivalsa, ha avviato lo studio sistematico del mondo del design “dalla parte delle donne”. Attraverso le sue ricerche ha recuperato e rivalutato moltissime figure che hanno operato, spesso a fianco di mariti o compagni, restando però nell’ombra, ma il cui valore merita di essere segnalato e riconosciuto.

Anty Pansera

Penny Sparke, storica del design, di formazione umanistica, che ha insegnato al Politecnico di Brighton, al Royal College of Art di Londra e ora presiede la Facoltà di Arte, Design & Music alla londinese Kingston University. Numerosissime le sue pubblicazioni, tra le quali una puntuale analisi (*The Straw Donkey: Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy, 1945-1960*, 1998, “Journal of Design History”, vol. XI, n. 1, pp. 59-69) di una mostra allestita al Brooklyn Museum of Fine Arts di New York nel 1949, *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*, sconosciuta ai più, ma nella quale mi sono imbattuta studiando Antonia Campi. E dove, felicemente, Penny esplicita come siano stati pregnanti, in Italia, il ruolo dell’artigianato e della cultura materiale alle radici dell’*Italian design*: un approccio che, da sempre, condivido. E tra i suoi molti lavori, mi piace poi ricordare un suo saggio del 1995, *As Long As It’s Pink: The Sexual Politics of Taste*, dove propone una versione inedita della storia della nostra cultura materiale moderna, mobili, automobili e apparecchi domestici e interni sono protagonisti di una disamina di come il gusto sia diventato una questione di genere nella nostra contemporaneità.

Raffaella Poletti

In questo momento mi interessa la figura di Marta Lonzi (1938-2008). Laureata in architettura, tramite la sorella Carla Lonzi – caposcuola del femminismo in Italia, critica d’arte e scopritrice dell’avanguardia artistica degli anni Sessanta – Marta entra in contatto con gli artisti di quel periodo (Pinot Gallizio, Carla Accardi, Pietro Consagra, Mario Nigro, Giulio Paolini, Luciano Fabro); insieme alla sorella, alla Accardi, a Jacqueline Vodoz e altre donne è animatrice del movimento “Rivolta femminile” a Roma. In quegli anni inizia l’elaborazione dei presupposti teorici del processo creativo “reale e non sublimato”, approccio all’architettura che sarà poi sviluppato attraverso conferenze e seminari, e che si traduce in diverse pubblicazioni.

Raimonda Riccini

Se la domanda si riferisce a figure che hanno avuto e hanno un ruolo importante nel design, vorrei indicare due donne, che sono state molto significative anche per me e per lo sviluppo della mia riflessione: Nanni Strada e Gillian Crampton Smith. Sono due esperienze professionali distanti, se non antitetiche, ma senza dubbio fondanti in due aree considerate limitrofe al design. La prima ha portato il suo sguardo innovativo nell’affrontare il mondo della moda e istituito un legame fra design e “abito progettato”, sovvertendo le regole della sartoria e gli schemi stereotipici del fashion. Gillian Crampton Smith, studiosa e progettista, ha dato un’impronta al design dell’interazione ed è stata pioniera della sua diffusione in Italia. Direttrice dell’Interaction Design Institute Ivrea (IDII), incubatore di una nuova cultura progettuale e di avventure come quella del microprocessore Arduino, anche successivamente ha svolto una funzione pedagogica molto importante nel far riflettere sul potenziale umano, culturale e anche applicativo ed economico delle tecnologie.

Non ritieni che per rivendicare il ruolo e la presenza femminile nel design sia necessario andare oltre l’approccio autoriale praticato dalla storiografia maschile che identifica la storia del design con la storia dei designer?

Mariateresa Chirico

Direi che una corretta storia del design oggi non può prescindere dallo studio sia delle figure maschili che di quelle femminili. Quelle del passato ormai, per fortuna in buona parte rivalutate, sempre di più vengono inserite nel percorso della storia del design (sarebbe impensabile, ad esempio, scrivere una storia del design senza inserire una figura come quella di Anna Castelli Ferrieri); quelle dell’oggi, che con grande determinazione si fanno spazio nel panorama progettuale odierno, chiedono a gran voce di essere considerate. Certo la vicenda degli autori, uomini e donne, continua a essere di grande interesse, ma, accanto a questo, la storia del design è storia di idee, di forme, di materiali e di “cose” che vanno al di là di qualsiasi differenza di genere.

Anty Pansera

Bisogna tendere a una storia del design più “inclusiva” rispetto a quella prodotta dalla cultura moderna, che si è fondata soprattutto sul paradigma dei “pionieri”/protagonisti e che per troppo tempo ha privilegiato lo studio del prodotto industriale: a testimoniario un sia pur sommario sguardo alla bibliografia. Assolutamente necessario continuare a riflettere sull’identità femminile nella cultura del progetto, considerando però la differenza di genere come “una” delle categorie di analisi: importante tener conto della ricchezza delle diversità culturali e di pensiero, e delle sempre più complesse aree del design. Gli oggetti d’uso quotidiano che ci circondano, ad esempio, sono cartine di tornasole, veicoli per la trasmissione di segnali: forme e colori raccontano non solo stili di vita. Da valutare dunque proprio i differenti ruoli nel processo di crescita della disciplina del disegno industriale, dalle cosiddette “arti decorative e applicate” al design, e da valutare questi ruoli nell’inaspettato, crescente dilatarsi del campo d’intervento di questa disciplina, fino all’autoproduzione.

Rosanna Pavoni

Mi pare che quanto scrive Paola Antonelli a proposito del ruolo del design (“il ruolo del design consiste nell’afferrare il senso dei cambiamenti in atto negli ambiti della scienza, della tecnologia, dei comportamenti sociali e tradurli in concept di progetto, riconducendo le acquisizioni alla dimensione umana e della vita quotidiana. Così uno dei compiti fondamentali del design è stare tra la rivoluzione e la vita quotidiana, e aiutare la gente a comprendere i cambiamenti”) possa ben tracciare il percorso intrapreso verso una presenza consapevole e riconosciuta delle donne designer. Certo, anche i musei hanno le proprie responsabilità per questa assenza quando creano le collezioni e dichiarano la propria identità, una “colpa” che forse ha le sue basi in una colpa ancora più grave, quella di non fare ricerca ma di diventare vetrina di ricerche altrui. Dal mio punto di vista, sarebbe interessante lanciare una ricerca sulle case delle designer oggi museo; potrebbero venirne fuori spunti per ulteriori chiavi di lettura e confronti interessanti con le case dei colleghi maschi.

Raffaella Poletti

Assolutamente sì. Il design è un sistema complesso nel quale è indispensabile tenere conto del sistema delle relazioni: la struttura del soggetto “autore” del progetto (team, collaborazioni, ecc.); la filiera: committenza, progettazione, produzione, comunicazione; il consumo... Molto è ancora da indagare, verificando la qualità della presenza femminile in ciascuna fase. Ad esempio, pensando alle dinamiche di collaborazione negli Studi professionali, a volte rese più

intricate da un rapporto di coppia. O ai rari casi di direzione di produzione aziendale, oltre ad Antonia Campi. O, anche in tempi più recenti, al ruolo svolto all’interno di aziende fondamentali per il Made in Italy (le Tosi per Azucena; Severi per Luceplan; Vodoz per Danese; Acerbi per Driade...). O all’influenza di alcune personalità, dalla progettazione al commercio, passando per l’editoria, nella determinazione degli orientamenti e del “gusto” nel campo dell’abitare.

Raimonda Riccini

Sì, ecco finalmente una domanda alla quale è possibile rispondere sì, senza incertezze. Il superamento dell’approccio autoriale, che deriva dall’aver assunto dall’inizio le metodologie della storia dell’arte, è necessario per restituire al design il respiro multidimensionale che lo contraddistingue e che la storiografia internazionale ha riconosciuto da tempo. Qui si innesta la questione del femminile. C’è un dato di fatto: le donne sono state sistematicamente escluse dalle attività umane che conferiscono prestigio. In questo senso il numero delle “autrici” – pur con importanti eccezioni – è molto inferiore rispetto a quello degli uomini. Ma anche quando compaiono nel pantheon delle designer, le donne sono “confinate” all’ambito delle arti applicate e decorative. Se però spostiamo l’attenzione sulla sfera della vita quotidiana e domestica, della cultura materiale, delle tecnologie, dei consumi, delle professioni improvvisamente il quadro cambia, come hanno dimostrato i *gender e women studies*: le donne ridiventano protagoniste, sia come utenti, sia come consumatrici, ma anche come progettiste e teoriche.

tavola rotonda

valorizzare

Come e quando hai deciso di aprire una galleria specificamente legata al design?

Luisa Delle Piane

Fin dall'inizio del mio lavoro ho selezionato e proposto pezzi nati dal pensiero di un progettista. Negli anni Settanta non si parlava di gallerie di design; in “bottega” il lavoro di ricerca era caratterizzato dagli incontri con le cose. Molta della selezione del design storico fatta oggi nasce dal lavoro fatto allora. Diverse le scelte e le aperture sul contemporaneo nate poi con la galleria in via Giusti che ormai da più di vent'anni esprime la mia visione sul design.

Antonia Jannone

La mia galleria inizia il suo percorso nel 1978 concentrandosi sull'architettura (in quegli anni la distinzione non era così netta), presentando i disegni di Giovanni Muzio, Alberto Sartoris, Stefan Wewerka, Ernesto Bruno Lapadula, Léon Krier, e poi Aldo Rossi, Massimo Scolari, Ettore Sottsass, Arduino Cantafora. In quegli anni il disegno di architettura usciva dalla funzione strettamente progettuale e diventava una forma d'arte autonoma. Dal 1986 a questo indirizzo primario si è affiancato un interesse speciale per alcuni artisti/designer: Luigi Serafini, Michele De Lucchi, Ugo La Pietra, Alessandro Mendini, Sergio Cappelli e Patrizia Ranzo, Bořek Šípek, George Sowden, Nathalie Du Pasquier, Andrea Branzi, Gaetano Pesce, Mario Botta, Álvaro Siza e quest'anno Umberto Riva con la riedizione di due sue bellissime lampade.

Rossana Orlandi

Ho lavorato per anni nella moda ma sempre con un occhio particolarmente attento a quanto succedeva nel mondo del design di cui sono sempre stata collezionista. Quando ho scoperto via Matteo Bandello 14, quattordici anni fa, in un certo senso è stato il luogo a ispirarmi e a spingermi ad aprire una galleria di design permettendomi di trasformare una passione in lavoro. Ho aperto la mia galleria in un momento di grande fermento nel mondo del design. Erano gli anni in cui un nuovo modo di concepire il progetto prendeva piede soprattutto in Olanda, alla Design Academy Eindhoven sotto la direzione della mia amica Li Edelkoort. Era un approccio più libero, fuori dagli schemi classici del rapporto tra designer e industria, con un'attitudine all'autoproduzione e alla sperimentazione. Sono stata la prima a dare spazio ai lavori di Piet Hein Eek, Maarten Baas, Front Design, Pieke Bergmans, Nacho Carbonell, Bless. Allo stesso tempo ho sempre visto la mia galleria come un punto di incontro tra

diverse sensibilità e creatività, un luogo dove far dialogare non solo i pezzi di design ma anche i designer stessi, quelli giovani con quelli già affermati, il mondo dell'industria con quello dell'artigianato colto e dell'arte, come nelle mie prime mostre con Ugo La Pietra, El Anatsui, Alessandro Mendini. Le mostra collettiva *Tabula Rara* che, nelle sue diverse edizioni, ha coinvolto tutte le più importanti riviste di settore, i designer e le scuole di design europee intorno al tema della tavola rappresenta bene questa mia idea di dialogo e condivisione.

Claudia Pignatale

Ho una formazione da architetto, il design da sempre è stato la mia passione. Nel 2006 ho aperto Secondome a Roma, all'inizio un concept store con uno sguardo attento al design in edizione limitata e agli autoproduttori. Man mano ho capito che la mia vocazione era la produzione, la sperimentazione, la ricerca, un lavoro più affine a una galleria. Sin dall'inizio l'artigianato e il Made in Italy erano un obiettivo preciso. Lavorare con i giovani talenti ancora poco conosciuti è un'esperienza ogni giorno più interessante.

Nina Yashar

In realtà non ho mai pensato di aprire una galleria legata specificamente al design. Per la mia storia e le mie origini, ho iniziato nel 1979 con Nilufar, la mia prima galleria specializzata nella ricerca di tappeti di pregio, in via Bigli a Milano. Poi nel 1989 mi sono spostata negli spazi in via della Spiga e ho iniziato a proporre i miei tappeti inserendo ogni tanto un quadro dell'Ottocento, perché mi è sempre piaciuto diversificare. Un giorno, mentre mi trovavo a New York, ho visto un tappeto inedito in una vetrina di un noto mercante, ci sono entrata e ho scoperto che si trattava di un tappeto svedese. Due mesi dopo ero in Svezia e ho acquistato diversi tappeti scandinavi. Da quel momento ho cominciato a conoscere e acquistare design storico e successivamente mi sono appassionata al design contemporaneo e ho iniziato a produrlo. Da quel momento non mi sono più fermata.

C'è un modo femminile di affrontare il tuo lavoro?

Luisa Delle Piane

Se c'è non lo so... Citando Duchamp: “Mais je crois que l'artiste qui fait cette oeuvre ne sait pas ce qu'il fait”.

Antonia Jannone

Per quanto mi riguarda credo sia stata soprattutto l'affinità con gli artisti ad aver dato un'impronta specifica alla mia galleria. Su queste basi, nel tempo, ho instaurato forti legami di amicizia e stima con gli autori e i designer che ho presentato, indipendentemente dall'essere io donna e loro (quasi) tutti uomini.

Rossana Orlandi

Sicuramente, noi donne siamo più viscerali, istintive e veloci nelle nostre decisioni. L'audacia e il coraggio ci appartengono forse perché abbiamo dovuto lottare più degli uomini per affermarci in questo campo.

Claudia Pignatale

Affronto il mio lavoro con passione e dedizione. Per lavoro devo ricoprire più ruoli contemporaneamente. Dalla scoperta alla produzione, alla promozione, alla vendita... Ho un mio modo di fare. Femminile? Non lo so.

Nina Yashar

Nel mio lavoro, che amo molto, sono una guerriera, non mollo mai. Essere combattive, indomabili e determinate è ciò che permette di seguire la propria voce interiore e di realizzare i propri sogni. E la passione è il motore che spinge a vincere le insicurezze e le paure, soprattutto agli inizi e ogni volta che c'è un cambiamento. Intuito e creatività, oltre allo spirito di adattamento e alla capacità di essere *multitasking*, sono doti femminili per eccellenza, e ritengo che le donne che ne sono consce possano sfruttare meglio gli strumenti a loro disposizione per raggiungere i loro obiettivi.

C'è chi sostiene che la questione del *gender* è inessenziale nella cultura del progetto e che è infondato porsi il tema della specifica creatività femminile. Tu cosa ne pensi?

Luisa Delle Piane

Gli studi di genere hanno un importante valore socio-culturale che può attingere analisi nella storia del design, nella teoria come nella pratica. Non credo però che il tema della creatività femminile in specifico abbia rilevanza sul valore di un progetto se non è una componente stessa della ricerca di un designer. Come gallerista non ho avuto necessità di difendere o esprimere la mia identità di donna e non ho personalmente mai fatto nessuna scelta in funzione di questo. La femminilità come simbolo della natura creatrice appartiene all'opera di una donna come a quella di un uomo.

Antonia Jannone

Penso ci sia l'emozione, lo sguardo alle cose, il confronto e il piacere del creare alla base della cultura del progetto. Sia nell'arte che nel design, non vi è, per me, una specifica creatività femminile, forse solo una maggiore sensibilità che certe volte risulta un limite.

Rossana Orlandi

Credo che sia un tema molto interessante. La storia del design racconta di alcune donne formidabili che hanno

lavorato spesso nell'ombra di partner famosi e in casi più fortunati sono poi riuscite a esprimersi da sole o almeno su un piano paritario con i loro compagni. Penso ad esempio a Charlotte Perriand e Le Corbusier, come a Charles e Ray Eames. Anche negli ultimi anni c'è stato un deciso aumento di coppie di designer che mi fa pensare sia possibile una sintesi di diverse sensibilità e ad approcci al progetto di design. Forse è arrivato il momento di analizzare questa diversità tra maschile e femminile intesa come opportunità e non come elemento di discriminazione.

Claudia Pignatale

Un oggetto disegnato da una donna si vede, si riconosce. La cifra stilistica è sicuramente diversa.

Nina Yashar

Penso che nella cultura del progetto sia infondato porsi il tema del *gender*. Credo che entrambe le attitudini, femminile e maschile, siano necessarie in chiunque faccia parte del mondo del design e del progetto, e prenda parte a un processo creativo e produttivo. Ciascuno di noi ha degli aspetti del carattere e della personalità più maschili e altri più femminili. Sono convinta che il giusto mix sia la carta vincente.

C'è un'esperienza femminile, in Italia o all'estero, che ritieni esemplare nell'ambito in cui operi?

Luisa Delle Piane

Seguo da tempo Matali Crasset di cui ho condiviso e promosso molti progetti. Non riconosco una particolare femminilità nella sua poetica ed estetica ma credo che il suo percorso professionale sia esemplare per coerenza e carattere...

Antonia Jannone

Molte le persone straordinarie che ho incontrato e con le quali ho stretto rapporti professionali, penso a Phyllis Lambert per il CCA Canadian Centre for Architecture (premiata l'anno scorso con il Leone d'oro), a Barbara Pine, una grande collezionista (allora direttrice di “Vogue” America) che ha seguito per anni la mia attività, a Barbara Jakobson del MoMA per il design, ma, prima fra tutte, Gae Aulenti, meravigliosa e straordinaria amica, severa e arguta, ma con la quale era facile ridere fino alle lacrime.

Rossana Orlandi

Nika Zupanc, straordinaria designer slovena con cui collaboro da molto tempo, negli ultimi anni è riuscita a sviluppare uno stile unico e riconoscibile dove il carattere femminile è evidente e, al tempo stesso, porta in sé una vena di sofisticata ironia. È sicuramente interessante poi il fatto che i suoi pezzi abbiano riscosso molto successo specialmente presso una clientela maschile.

Claudia Pignatale

Ho tante ispirazioni, tanti modelli, ma credo che un esempio di come una donna abbia dato un contributo esemplare nel mondo del design sia quello di Maddalena De Padova. Straordinaria.

Nina Yashar

Miuccia Prada. È una grande donna e cara amica, una sapiente manager, innovatrice e avanguardista, colta e lungimirante. Il suo esempio è ammirato e invidiato da tutto il mondo. Moda, arte, cultura, progetto: tutte queste caratteristiche si incontrano nel suo lavoro.

round table

archive

How and when did you decide to become involved with an archive in the field of design?

Francesca Appiani

I came to my current job in part because of a lucky coincidence. After my thesis in anthropology, I specialised in museology. At the end of the 1990s when I heard, by chance, that Alessi was looking for a curator to set up an archive/museum, I was working in that area. I was dealing with ethnographic and anthropological archives and collections, but not design. Only on appearance, they seemed to be two different fields. A design object in an “anthropological object,” it has a multidisciplinary consistency, it expresses the spirit of its time, it documents it in some of the main forms in which it is manifested. That is why I sent my CV in. In this era, I have often found that how we undertook construction and further enhancement of our archives from this perspective has often been a resource.

Cinzia Bitossi

I grew up in an environment where ceramic materials, enamels and colours were a part of everyday life and I have had the fortune of having a father who gave me passion for this job. Over the years, to my great surprise, I discovered a corporate asset made up of thousands of pieces of ceramics produced between the 1950s and 1970s: more than 6,000 pieces were found almost by accident in the loft of the warehouse. We discovered that the old director of the factory, Aldo Londi, loved his ceramics so much, the fruit of a lifetime's work, that he wanted to preserve them. This was the initial stimulus. So around 10 years later, we started the collection, upon which the Archivio Industriale Bitossi, was based which, together with discovered documents, drawings, photographs and notes, represents the core of our historical heritage. The Bitossi factory is a historical company, a part of 20th century Italian history, which helped to export Italian taste and style around the world. Each new adventure is a challenge and I think that collecting, studying and cataloguing our past was an ethical duty, but not only that, a fundamental base from which we can leave a legacy for future generations, so that all of this is not lost.

the most significant of which is MoRE, in collaboration with young curators and colleagues from the University of Parma.

Roberta Meloni

I admit that I have had no business or archival training, and I came to deal with Poltronova through family matters and out of a passion. I was studying architecture in Florence and at the end of the 1990s, I found myself, that is the correct term, as one of the company partners, convinced that I would have only to deal with problems related to any business such as production, marketing, balance sheet and things like that. I quickly understood the anomaly of Poltronova with respect to the efficient Northern industries, the significant limits that it faced and its strengths, and that the two plans, the cultural one in the full sense and the business one, were both fundamental. They ought to receive the same amount of attention, and work parallel to each other. I also understood that the journey of memory that made up the history was very important in understanding the profound identity and to keep moving forward. Many important companies in the sector that were founded in the same period have seen continuity either in management, being passed down through the family, or in the product, the expression of a well-defined idea of living that is made manifest in objects that are easily recognizable as belonging to a brand. Poltronova's feature, on the other hand, was the diversity of its collaborations. If you didn't reconstruct the history and connections, you wouldn't be able to understand the meaning of this disproportionate melting pot. Nobody in the company had ever dedicated themselves to this aspect. It was in 2001 when Gianni Pettena sent me a student, Francesca Balena Arista, for a thesis on Archivio Poltronova, a vital meeting for me, and another woman, in fact. We started to build our archive, the two of us, looking in the hundreds of now abandoned square metres at the oversized Poltronova site. I slowly realized that we shouldn't make just a simple archive of the company, but rather a centre of documentation to talk about that golden age of Italian design that, for Poltronova, coincided with the fifteen years of Ettore Sottsass' artistic direction. We turned to the authors and architects who had worked with Poltronova, and the first who became involved was Gilberto Corretti of Archizoom, who quickly became a valuable support. He has curated important projects for us, such as the first edition of *Superbox* by Ettore Sottsass in 2005 and the reconstruction of the *Superarchitettura* exhibition in 2007. Ettore Sottsass was another key figure who made me understand the importance of what we were doing. I had his support during the most difficult years and his contribution was decisive. In 2005, I decided to found the Centro Studi Poltronova, to conserve and preserve the archive and to carry out all of the activities related to consultation and teaching. This, however, has always been just one part of my work. The other one was, and still is, in the production of our historic collection with the materials, process, customers, suppliers and our artisans. Among my collaborators, I still have some of the original artisans who worked in the company for 40 years and who are, arguably, the most important part of our archive.

How are new technologies changing your work?

Francesca Appiani

In my work, one of the principal changes has come about through the spread of social networks. In the last three years, we have started communicating our archival content through these channels. It has been a small revolution. Ours is a formidable archive of “histories”. For years, we spoke through exhibitions, publications, videos and lectures. We linked social media to the other media that

we used at the time, starting to communicate our content through these “new channels”. “The medium is the message”, as McLuhan said, so I want to clarify that this was more of an addition rather than a replacement. We still use other tools, those which have up until this point been privileged in our function as a museum. Another substantial change has been in the ease of communication which 25 years ago, when I started working as a curator, did not exist. Then you only communicated by phone or fax. Now you can develop projects for an exhibition and offer consultation for a loan, talking with curators from other museums as if we were sitting around the same table, looking at the materials to be chosen... I know it might sound like an old-fashioned matter, but this ease of communication in curating has been a radical change for me, and partly an enrichment due to the increased opportunities for discussion and collaboration that it offers. And then there is the use of new technologies in the design of the set-up. The original, the object, the design, in short, the actual material remains at the centre, but new technologies allow you to display it and offer it to the public in such an immersive way, synoptic and connective like never before. I don't want to be misunderstood, however, because even in this case, I think of it as an extra resource, something you can choose to use or not, but that it is not what makes an exhibition a success. In other terms, it is a way of exhibiting and discussing that wasn't there before. The curator now has one more opportunity when they begin to think about communication their view through the set-up (budget permitting, that is).

Cinzia Bitossi

Here, the artistic ceramic is still made in an artisan way. Much of our work is still done by hand, nearly always with the involvement of a person, even when using a machine, such as a press. When you talk about design, you talk about industrial design and this theme, in recent years, has had exponential growth, just think of 3D modelling, from its use today in universities for research and in the field of ceramics. New production technologies through 3D printing give great help and offer a stimulus to thinking about new forms of relationships with a community of “diffused design” on a global level, opening up new frontiers around industrial design. Let's not forget that the material still needs its technical times, but it shortens the immediate visual design and it is a great help.

Livia Frescobaldi Malenchini

New technologies have greatly helped in making our work easier, first and foremost in helping us save time thanks to digital images and the ability to scan documents and, secondly, to acquire material that is of interest to us, limiting our presence in the archive itself, giving us the chance to study it directly from our computers. Digital images also allow us to share our work with other scholars, even reaching collaborators based abroad in a short time, with the advantage of being able to focus on the details, whether they be on a decoration, a shape or a manuscript.

Roberta Meloni

Technology is a fundamental element. Without technological support, we would have missed out on much of the material in our archive. I am thinking, for example, about the thousands of scans we have done in recent years, and document storage programmes, or the possible restoration of drawings and other materials. We have constant requests for news, documents and information from around the world and technology enables us to work together, as if we were sitting face to face. Since we have been in the centre of Florence, we have a steady stream of students, researchers and teachers who come and consult our material and this is possible thanks to the digitalization of images. Twenty years ago, they still sent slides by post.

Livia Frescobaldi Malenchini

I dealt with archives in some periods of my work in developing and preserving the historic and artistic heritage of the Doccia manufactory. In terms of design, there have been two specific occasions. The first was during the cataloguing of the 3,150 porcelain objects from the first half of the 20th century held at the Richard-Ginori factory, a work which called for the use of digital photography and a brief summary of each piece during the documentation process. The second was during the cataloguing of Gio Ponti's ceramics held at the Richard-Ginori Museum in Sesto Fiorentino. In the first instance, our work helped to enrich the existing archive while in the second, we highlighted an archival source that provided necessary information for dating, contextualizing and proper knowledge of the catalogued works. In both instances, the cataloguing was carried out by art history students from the University of Florence. Finally, due to the closure of the Museo di Doccia in May 2014, together with the Archival Department, we transferred the archive of the Museo to the Archivio di Stato di Firenze, given that the museum spaces were no longer appropriate for the conservation of this valuable paperwork. The current site allows for the protection of the documents from infiltration, but will also allow the documents to be accessed pending their return to the museum.

Francesca Zanella

My dealing with archives as a tool for historical research comes from my history as a student, starting from my degree thesis which was the result of a study carried out through dozens and dozens of folders from the Prefettura del Dipartimento dell'Adriatico, a governing body established by the Napoleonic administration. Fragments of history about the city and the area, from art history to heritage and much more, emerged from reports, measures and censures that were produced and collected by the Napoleonic government. It was a fantastic training ground that helped and guided me once I got to Parma in another archive of a completely different nature and meaning, the CSAC, which was at the time dedicated to an exhibition on Marcello Nizzoli. The study of the exponent of proto-design and Italian design through design documents ran in parallel with an attempt to design an initial database of projects in collaboration with the university's computer scientists: that was the beginning, in the 1980s, but since then awareness of the role of the archive has changed, especially outside of the community of archivists, and I faced all of this. From cataloguing issues and digitalization to those relating to the constructing of digital resources,

Francesca Zanella

The aspect with which I constantly measure myself is that of data management. I started working on helping build information systems based on hierarchical architectures and data normalization to allow their management, to guarantee their accuracy and the ability to share and search for them. Now this is no longer the only way of doing things, most of all in daily practice for producers and users of images and texts, etc. who are scattered all over the network.

Is there a feminine way of dealing with memory?

Francesca Appiani

I wouldn't say so. I think that there is a feminine way of dealing with things – both personally and professionally – and it has to do with the relationship. So the way of dealing with memory can be more feminine if it is dealt with through a relationship, but that can be the case regardless of whether you are dealing with a man or a woman. In general, I tend to embrace the differences in the approaches of curators/keepers as a result of my training, professional experiences and history, sensitivity... I wouldn't say that *gender* is influential.

Cinzia Bitossi

I think that femininity is synonymous with sensitivity and curiosity. I personally have a special attention when it comes to the past, in my case there is a deep bond with the land, the history of my family and the history of the company, which created a great heritage to be preserved and passed onto future generations. A witness for the community and for those who want to study, research or who is simply curious about the history of making ceramics.

Livia Frescobaldi Malenchini

I can't find anything relevant to say regarding whether or not there is a difference between man and woman when it comes to conveying memory.

Roberta Meloni

There is certainly a feminine way of addressing problems and finding solutions, both at work and in everyday life. In the recovery and care of memory, definitely, yes, because it is linked to the life that is renewed. Here, our vision can be more complex and it helps us to sound out and find connections that are very important in giving a sense to an overview that is rich in the details: we give time a deeper meaning, naturally.

Francesca Zanella

I don't feel able to respond to this question in any meaningful way because I have never examined art history or a critical analysis of the arts from the perspective of Gender Studies. In particular, I am not able to rely on a significant sample of cases that would allow me to say whether or not there is a feminine way of dealing with memory. Certainly, it is enough to remember some cases, as analyzed by Tacita dean, to begin to identity some constants.

There are those who insist that *gender* is unimportant in design culture and that the theme of a specific female creativity is groundless. What do you think about it?

Francesca Appiani

I would repeat my answer to the previous question, there is a female approach and a male approach, there are hard and soft codes, intrusive or welcoming, but this is not necessarily the same as being a woman or a man.

Cinzia Bitossi

I consider design in terms of aesthetics and functionality. The strength of a design also depends on the personality of the character; whether they are male or female is irrelevant. In general, a designer, whether man or woman, has a very strong female side.

Livia Frescobaldi Malenchini

I think creativity has no sex. It is true that, even in this sector, the female figure has had to assert herself over time. Not only has twentieth century design been patriarchal, but so has every area that wasn't closely related to homemaking. All opportunities, expectations and attention were directed towards the male figure. It's like growing up in a house where there are two children, a boy and a girl. The parents stake everything on the boy, the girl grows up without even being able to imagine having the same capabilities as her brother, let alone aspiring to assert her creativity like he does. Things have changed over the years, but there is still a long way to go.

Roberta Meloni

I don't like "feminine creativity". It makes me think of the crocheting that they made me do at school while the boys went into the lab and had fun with the drill. I don't want to demonize crocheting, in fact, I still do it every now and then. I think that in this case the adjective "feminine" does not add anything but rather, it only places limits, just as if we were to use "masculine". It sounds a bit like positive discrimination. For me, design culture is the idea and this, like creation, has infinite souls, the most diverse, but it has no *gender*.

Francesca Zanella

I don't think I can say that the issue of *gender* is inessential. While I have never systematically addressed the issue, I think it's important to put it into perspective, perhaps not only with respect to the modalities and specificities of female creativity, but certainly with respect to checking the contexts, the female conditions of working, the constraints...

Is there a female experience that you think is exemplary in the context in which you operate?

Francesca Appiani

There are so many that I wouldn't want to name just one or two and leave out all of the others. Our collection belongs to two areas, design and corporate culture. So the examples that come to mind are increasing, because I am not only thinking about curators working in design museums and collections, but also those who work in corporate archives. I would also like to consider the many young professional women who work in this field in Italy as "exemplary". I have met many through the work placements that we offer at our museum. In many cases, it is almost embarrassing to offer them a placement since they have already started on a career path, even though it is still in its infancy. Some of them are now abroad. I wouldn't want to fall into that tired argument about the fleeing of talent or old-style feminist rhetoric, but I think that as much as Italy is "no country for young people", it is unfortunately much less a "country for women".

Cinzia Bitossi

There is a long list of collaborators between Bitossi Ceramiche and the world of design which is more directed towards men than women, but that is only due to the quality of their designs. There is one name that I particularly respect, and with whom I have enjoyed a friendship as well as a professional relationship: Luisa Bocchietto, an architect dedicated to spreading and representing Italian design across the world.

Livia Frescobaldi Malenchini

In my area of work, I mainly deal with women (maybe seven out of ten colleagues are women): department curators, government officials, superintendents, museum directors, restorers, scholars, archivists, journalists, etc. I don't recall a particular experience, but I can say that, in each of them, I find a personal and professional involvement that has more passion and enthusiasm compared to the male environment, which tends to remain more technical and impersonal.

Roberta Meloni

No, I don't have a particular example in my field. I like working with women, I have always found it enjoyable, it seems easier. I don't remember having ever had particular problems of loyalty or solidarity when working with women. Up until a few years ago, my small team was exclusively female, but now the creative director of the Centro Studi Poltronova is a man: Pier Paolo Taddei, co-founder of Avatar Architettura. We come from two different worlds, and I must say that it's a mix that works very well.

Francesca Zanella

I would mention a project: *The Gallery of Lost Art*, a digital exhibition produced by a research group at the Tate Modern.

round table

collaborate

Many of your works are signed as a couple. When you work in this way what method do you follow? What is the creative confrontation with your co-author like?

Clio Calvi

I think that our gallery is a little bit out of line because we have spent our lives analysing history, including paintings by old masters, Eastern art, rationalist furniture, secessionist avant-guard and we are used to looking at things with the distance of time, so we don't have the mad urge to find "new" designers and projects at all costs, but rather a fundamental aesthetic or philosophical connotation that corresponds to us. This is why we have worked almost exclusively with Ettore Sottsass and Andrea Branzi, to whom we are deeply attached in terms of affinity of thought. Choices are inevitably made on the basis of the relationship of exchange that has been created between us.

Marzia Corraini

When you talk about a couple, everything becomes double. There is a broader view, there are more opportunities, more comparison, there is a greater ability to imagine, build, see and go further. That's because there are two people: there is Marzia and there is Maurizio, with different types of training, with very different characters. You are not alone, you always think in a pair even when you disagree, and one seems to go on without listening to the other. In reality, you listen, you think, you face a problem, you move forwards and you start again. Doing and redoing. The procedure always takes comparison into account, even if in some cases it seems to discard it. But I must stress this: you are never alone, and that is a great help. A great resource. You are less fearful; you give each other the courage to break new ground. It's more fun sharing, you can better and more pleasantly imagine where you want to go and how to get there. Going back to what I said earlier, there are many opportunities that double, even those that are feminine and masculine, in building a shared passion like a dream of a publishing house. The skills, the specifics, the operational roles can be, and often are, divided, but they are not absolutely impermeable. Actually, they are interchangeable depending on the moment, the opportunity, the pleasures, wants and tiredness. This is a great resource to not stop, to move forward, to renew and not to blather on. Obviously, our individual preparation, training, education and, as I said, the skills we have acquired should be used and directed where they are more

useful. So, therefore, on one side, there is an increase in opportunities to open up several fronts, and on the other, to deepen issues. United by curiosity. Art, children, design, illustration, photography, cooking, crafts, architecture, landscapes, mountains, traditions, education, innovation, each one can be explored looking for a way, working from time to time with those who produce, develop, invent and make. As publishers, you work together. You choose together. Also choosing as a pair, discussing, arguing, trying to convince the other greatly expands opportunities, it strengthens the comparisons.

Francesca Lanzavecchia

Our works are signed as a couple because there is a contribution from both of us in each design. We follow a design process that is never identical and which comes from multidisciplinary research and from comparisons with the most disparate issues... not knowing beforehand which road our project is going to take, our dialogue helps us to reach conclusions and common goals that we express in our designs as strong ideas coming from two ways of thinking and feeling. Comparison happens on a daily basis (thanks to technological advances, it's like we're sitting at the same desk), made up of chatting, sharing readings and experiences... Design is a team effort which we sign as a couple but, behind our projects, there are our clients, with their identities, aspirations and technical knowledge, and a small team split between Italy and Singapore.

Marta Laudani

Actually all of my design projects have been made together with Marco Romanelli over the course of a "long distance partnership" between Rome and Milan. Over the years, many people have asked us how it was possible to work together while living in different cities, especially when technology was less evolved than it is today. I think the response is in the unique harmony that we discovered we had. In fact, we tried, in the early 80s, before we met, to go in the same direction: from architecture to interior design, from design to critical analysis (or self-critical) and vice versa, we worked in any possible interdisciplinary borderland. This is why we have always been "interchangeable": for more than twenty years, each of us has freely put down their ideas in sketches or ideograms, and we then compared them and talked about them before deciding which ones to move forward with. We are always calm when making the choice because neither of us want to try to prevail and we just

want to focus on the best hypothesis. In addition, we feel never affected by purely commercial logic. Obviously, we then divide the development and deepening of the projects between the two studios but with the peace of mind that comes with the assurance of knowing that each one will carry the work forward in the same way that the other would have done.

Raffaella Mangiarotti

I follow a method of dialogue and exchange. We identify the question of the design and we individually think about possible routes to follow, then we compare them and choose the one that we find most interesting and most beautiful. We try to be neutral with respect to authorship. We then develop the project according to specific skills: one will deal with the more aesthetic part, proportions and features, while the other will take care of the technical and production details. But in some designs, it may be the case that the roles are reversed. You can establish a dialogue and an equal match with your co-author. We have not only worked as a pair; we have also followed some more personal paths. Matteo wanted to move closer to production and, therefore, he has developed an entrepreneurial initiative on a specific product, but I wanted to explore themes that I hadn't really explored deeply and I became more involved with art direction and furniture. So we are a pair in which each person has their own personal spaces...

In terms of communication, how is the balance of the pair represented?

Clio Calvi

It starts with an idea and, little by little, the project develops. There has never been a need to discuss strategic or creative choices because everything has always flowed very constructively. I deal in a more concrete way with all of the technical and organizational problems, but our intentions are shared. What interests us is investigating the thought that lies behind a project rather than its production. In fact, we often choose to propose unique pieces.

Marzia Corraini

There is a complex internal dynamic to handle, but we are aware of it. Then there is an external visibility that depends on the characters, from the difficulty of putting yourself on display... Obviously there is the perception that others have of us, but certainly there isn't the construction of a representation. That is what we are.

Francesca Lanzavecchia

For us, being in two is crucial. For Hunn, communication is especially verbal while mine is made up of images and shapes. That is how the object we create comes into being. Hunn is a born communicator, he is very good at conveying the vision of the studio and spreading our ideas in dialogue with customers and the media. I am more concerned with the consistency of projects from a conceptual point of view, visual and sensory. From form to detail, from materiality to photography...

Marta Laudani

Our communication has always been symmetrical and equal but (strangely) sometimes it is not understood properly and the role of "leader" is sometimes assigned automatically to Marco, without even consulting us. With the passing of time, however, the situation has greatly improved but, just in case, we have prepared a copy and paste document to be sent without having to think too

Raffaella Mangiarotti

In terms of communication, there is a balance because of the fact that we present ourselves as equals. Even if one is given more prominence in communication, the other still benefits from it. After all, they are still talking about our projects.

Is there a female way of approaching design?

Marzia Corraini

There is a female way of tackling design just as much as there is an Italian, European, Australian, Western, Eastern... way of doing it. Each of us has an *imprinting* that is determined by education, relationships, behaviours and visions that have certainly marked and built us with characteristics linked to the feminine. This cross connected "layer", inseparable, with its own specificity, character, experience, life and imagination gives rise to the individual personality, or rather, to the person. I think it's exactly the same for the "masculine". There is a young way of designing, or a more meditated, cultured or uncertain way. Perhaps it's like living in many different ways, it is as it is; happy to do so, and to have many other different ways nearby to compare yourself with and learn from.

Francesca Lanzavecchia

I am convinced that empathy is a very female key in dealing with design. Asking the right questions, putting yourself in the shoes of others, understanding the context, the user and all of the stakeholders involved. I think these things are easier for women. Another gift that I consider to be very feminine is the capacity to feel with all of the senses, and the predisposition to have a holistic view of the project. We can establish a more intimate and sensory dialogue with objects, we are experts in colours, smells, textures. We understand what materials communicate through our senses.

Marta Laudani

On one hand, I don't think that there is a feminine specificity in dealing with a project, but that each individual (man or woman) develops their own research and their own language based on their cultural formation, on the interests they have cultivated over time, through travel, experiences or even incidental encounters. A "collage" that is unique for each person, in which the randomness of existence plays a role alongside programmed choices. On the other hand, I have always considered it extremely simplistic to ascribe some particular qualities to women that seem to be less serious, containing or belittling. Among the many that exist, the greatest alleged female practicality would be counterbalanced by a more marked masculine tendency to theorize. It's like saying that we leave philosophy to men while we are better at home economics and organizing our children's social lives, or our interest in the home, a wealth of domestic and family life that we should protect and which instead was often the scene of unchanging domestic imbalance.

Raffaella Mangiarotti

I think so. I think that in females there is a greater focus on the sense of people’s needs than in men. As a female designer, I work by thinking about people, about their needs instead of mere product performance. For example, in the *Pulse* washing machine, there is a new way of carefully washing fabrics, the *Wind* hair dryer with directed flows of air and in *Moon*, the low temperature glove designed with Coppola, the aim is to dry with pleasure without ruining the hair. These are themes that are more in the female sensibility and are now becoming current. Some time ago, performance was the absolute priority: wash whiter and dry faster.

There are those who insist that *gender* is unimportant in design culture and that the theme of a specific female creativity is groundless. What do you think about it?

Clio Calvi

Personally I can’t make distinctions in time, let alone male or female characteristics. It is well-known that woman have had more difficulty in being recognized. I believe and hope that this is no longer the case.

Marzia Corraini

If you want to master a project, study it, criticize it, historicize it, you must see the components in it and study them in depth. Female design can and must be examined, put under the lens, narrated and studied (in this case, staged). Analysis will clarify specific features, reoccurrences and insights. It will compare possibilities, connections, opportunities, stories and it will document and shed light, or more light, on a true story (a real one that is told by women).

Francesca Lanzavecchia

In a world that is decidedly chauvinist like that of design, I don’t think it’s unfounded to discuss the question of *gender*... Do women have less technical knowledge? Are they too frivolous? Do they not know how to respect deadlines? I think that these are male fears of our varied and emotional world. It will be easier to draw some conclusions at the end of the museum’s and this book’s research process.

Marta Laudani

Like I said earlier, I maintain that the question of *gender* is secondary when talking about design culture as it follows lines which are independent of the creator’s *gender* identity. However, you must consider the problem of female creativity in order to reconstruct its history: too often, especially in the past, women’s work was undervalued, often not even considered. It is almost an archaeological task to unearth those invisible designs by women. They are invisible because they were relegated to service area, those who had to stay behind a closed door (I am thinking here of kitchens and the work of Grete Schütte-Lihotzky); invisible because they worked in secondary artisan sectors (such as weaving, embroidery, ceramics); invisible because they were often attached to and cancelled out by a more famous male partner (there’s a long list here, from Mies and Le Corbusier to Aalto and Albin). Finally, they are invisible because they are not historicized. At university, nobody ever spoke to me about Eileen Gray, Aino Marsio, Lina Bo Bardi, Charlotte Perriand, Maija Isola, Rut Bryk and so on.

Raffaella Mangiarotti

I think that speaking about feminine and masculine is somewhat out of time, at a time in which *gender* is the object of a continuous evolution and classification. I believe in a femininity and a masculinity, but that does not mean they are found respectively in women and men.

Is there a couple from the past that you think a model and why?

Clio Calvi

All couples who have created something that did not exist before are a model, and for this reason I would not choose one in particular.

Marzia Corraini

A reference to a couple? There isn’t one in particular. We have always admired visionaries, those who go with their head held high and see (and foresee) ahead. And perhaps they do it in a lateral way, favouring inventing, trying, doing, being marvelled, feet firmly on the ground but the mind in flight. Obviously, almost trivial, for us: someone like Munari, for example. Watch out, though: a reference, an outstanding example... We have done other things, we’re certainly not artists or designers, we have only envisioned “a business”.

Francesca Lanzavecchia

I don’t know enough about the couples of the past to highlight them as a model, and I admit that perhaps I have never looked for models in them... We invent work each day with new paradigms, and with them we are inventing entrepreneurship.

Marta Laudani

It’s hard to choose. How can we forget Massimo Vignelli and Lella Valle? Or Tobia Scarpa and Afra Bianchin? But I would like to mention only two couples: Charles and Ray Eames, who seem indispensable to each other, an unattainable example of a truly joint partnership with extraordinary results, which we all know. But I would also like to speak about Aino Marsio and Alvar Aalto because their partnership, although comparable in results to the American couple, had a negative result. Some extraordinary works came from their joint efforts, both in terms of architecture and design. From the Paimio sanatorium to *Savoy* vases, from villa Mairea to the many pieces of furniture for Artek. And in this regard, I have always shared the opinion of Luciano Rubino, who claimed that after the untimely death of Aino, no piece by the Finnish master would ever reach the heights of their previous work. And yet it was also a case of remarkable removal and deletion (in part, unfortunately, from another woman!), a loss of historical memory which came about immediately after Aino’s death at the age of 55. You just have to flick through the extensive bibliography on Alvar Aalto to see how the contribution of this “bride of the wind” has been largely kept quiet. Today she is often remembered only for a series of printed glasses, designed for Iittala.

Raffaella Mangiarotti

Ray and Charles Eames. I think they were a perfect match. They complemented each other and, with their individual skills, they covered all sectors that are critical in order to succeed in this business: architecture, design, video and graphics, creating extraordinary projects. It seems to me that they were on equal terms, even in the communication of their work which was not the case for many other couples at the time. I think they are well liked for that.

round table

communicate

How and when did you decide to work in design communication?

valuing was really in my comfort zone. I went back to Milan in 1981 and I became a journalist, the experience at “Gap casa” also gave me training in organizing events. A great story, I was lucky.

Gilda Bojardi

Mine was a random choice. I had recently finished studying law and I had the perception that working in the legal field was not exactly in my comfort zone. Through my circle of friends, I came into contact with a group of architects, artists and intellectuals who had founded a design magazine. It was made up of Ugo La Pietra, Gillo Dorfles, Andrea Branzi, Archizoom, Adolfo Natalini, Franco Quadri, Vincenzo Agnetti, Paolo Scheggi. They introduced me to an unexpected and fascinating world that gave rise to a great curiosity and a desire to learn more. This was the beginning, definitely a lot of fun... Until it became a real job...

Silvia Botti

I didn’t decide. It happened. I studied architecture, I also took the state exam and I have a valid certificate attesting to that. But I never got the real passion of design for building. Like many others, I decided to explore other routes that the multidisciplinary nature of this type of work opens up. I was born and raised in Milan, which is the capital of design and of communication. This type of career is not unusual.

Clara Mantica

In 1968, I graduated from high school with an arts focused curriculum in Brera, I found myself by chance at an appointment with Gae Aulenti who was looking for an “apprentice” designer from the queues of young people around the world who wanted to work with her. She chose me because of my smile, she told me maternally. I didn’t know who she was nor did I have any idea what design was. So, it seems like ancient history, design schools accredited by the Ministry were in the so-called *città d’arte*, cities of art. On her instruction after a year of working at her studio, I went to Florence, the course was led by Spadolini: excellent teaching and excellent teachers. I thought “three years and I’ll go back to Milan!”. Instead, after my thesis on proxemics, they asked me to stay and monitor, a bridge between teachers and students. It was great training in communication: seminars, conferences, research, writing, connections with many other subjects; opening new fields of investigation. In the meanwhile, I had experimented with design and, with a good critical sense, I didn’t like it. Instead, I found that telling others about what I loved, listening and

Cristina Morozzi

It is said, jokingly, that in Italy, meetings at the café are the most decisive ones. That is the case for my professional history. After a few years in architecture, graduating in philosophy (in Florence) and postgraduate studies in psycholinguistics (in Milan), I applied to enter the municipal clinics to work with children with speech problems. In the meanwhile, I started writing for a fashion magazine called “Gap” and I found out that I liked it. One morning in via Monte di Pietà at the corner with via dell’Orso, I met Alessandro Mendini who invited me to have a coffee and he told me that he was putting together the writing team for a new design magazine. “I’d love that”, I said. “Ok, well, come to my house next Tuesday,” he replied. And that’s how my journey in design communication started. At a meeting in a café, honestly. I started working for the magazine “Modo” at the Centro Kappa in Noviglio with Franco Raggi, Daniela Puppa, Claudia Donà, Patrizia Rizzi... After a few months, I got a call from the clinic in Lodi who told me that I had made the shortlist. Without even thinking about it, I told them that I had already found a job. I had really enjoyed that adventure in design communication!

Livia Peraldo Matton

My interest in design has deep roots, linked to my family history. But there is one episode in particular, almost an image, that marks the beginning of this passion. It was the 70s when my father came home with a *Parentesi* in its original packaging. I remember that evening well, we all got involved in discovering that object that was so simple in the components that made it up, and so revolutionary and powerful once assembled. That experience is still for me the essence of the best design as invention, the relationship between form and function, emotion and simplicity of use. My journey, studying first and then with work, has had investigation as its purpose, and the understanding of new scenarios of living with the aim of making it a popular tale that can be enjoyed by a growing number of people. My time in Paris at “Eile” was decisive, because that’s where I realized the importance of images, their communicative power.

Francesca Taroni

There is actually a margin of chance in my choice. After graduating in literature and philosophy, I started a journey with “Vogue” in 1996 working in exhibitions and iconographic research. I had the opportunity of having a great master of image in my family, the photographer Paolo Roversi, and since I was little, I have been fascinated with art photography. I also took care of the trends and design indexes, firstly for “Vogue” and then for “Casa Vogue”. After that, I started attending trade shows and dedicating myself exclusively to the world of design.

In Italy, the work of communicating and promoting design on a mass level has mainly been carried out by women. Do you think there is a particular reason for this?

Gilda Bojardi

Let’s face facts, communication was one of the few areas in which the professional presence of women in search of independence and emancipation was “allowed”. Especially so if they belonged to the middle class, which traditionally saw the female figure relegated to the home in a more domestic role. And what better sector than communication to develop and enhance the attitude of interpersonal relationships that naturally belongs to the fairer sex?

Silvia Botti

I’m afraid so. And it is due to the most common reason that explains the massive presence of women in any field: the poor circulation of money. Real money in the design world is found in projects, production and marketing, certainly not in communication. So men have never really been concerned with this area, leaving it open to women.

Clara Mantica

Curious about processes, people, relationships between people and things, women are often more adept at valuing other things rather than valuing themselves, talking about something else rather than themselves; more self critical than men, they prefer to accompany, inspire rather than do. In the majority of cases, women’s creativity supports men’s creativity, in the privacy of a relationship or professionally as a “curator” of books or exhibitions or as a “witness” to journalism. There is a positive and negative to this because it would be wrong to be too assertive (ego design) but not having it all, as is the case for the cast majority of women, is sad because it often stems from a lack of trust in who we are and what we do and in the difficulty to establish ourselves in a male dominated world. It is not an opinion; the ISTAT 2015 data confirms it in numbers.

Cristina Morozzi

I don’t think that there are female or male ways of dealing with communication. Both men and women have feminine and masculine qualities. I think that effective communication is not a *gender* issue, but it rather depends on the readiness to share. Communication means sharing knowledge, beliefs and projects. It means exposing yourself to the judgement of others and it requires a certain amount of courage, as you need to stand out from the pack and assert your own view of the facts, because it calls for opinions and evaluations.

Livia Peraldo Matton

Women are able to read design in a transversal way. I remember the final years of high school, and the curiosity I had when reading “Abitare”, then headed by Franca Santi. That magazine, which spoke about furniture as if it were architecture, opened my eyes to the world of design,

to the transformation of space. Nowadays in Italy, women are still the main figures in the communication part of the sector: professionals who, having overcome the old clichés, promote synthesized content. They can talk with everyone involved in design, based on their ability to understand, welcome and listen. They also promote an approach that goes beyond dualism, downplaying the juxtaposition of *gender* that has, in the past, painted the feminine as soft and the masculine as hard. I like to remember an anecdote involving Le Corbusier: “We don’t embroider cushions here” was his response to the young Charlotte Perriand, who was looking to collaborate. A commonplace that, over the years, has been overcome.

Francesca Taroni

Maybe the causes, now obsolete, are cultural in nature: the man has also been in charge of making money, while the home has always been the preserve of the woman. And to talk about that complex universe, made up of furnishings and industrial products but also decorations, fabrics, colours and artisan productions, the female vision – understood as a sensitivity for the togetherness, as a capacity to create “warmth” in a house beyond the elements that compose it – was more appropriate. It Italy, the world of the home was (is it still?) considered a matter for women. If there had been, as in the United States for example, the figure of the interior designer, perhaps communication in the sector would have been the preserve of men and women in equal measure.

Is there a female way of dealing with journalism in the design sector?

Gilda Bojardi

I think there is a substantial difference between architectural magazines, which are traditionally the preserve of a masculine culture, and those of design and décor, which come quite close the the area of women’s magazines. For the rest, it is quite natural and understandable that the theme of the home is part, even in terms of intellectual disposition, of a female world. However, I don’t think that there is a difference in the approach to journalism and talking about design. Especially today, when the publishing industry is subject to profound transformation that reshapes procedures and operational figures. If I then think about the experience that I have had over 22 years as editor of “Interni”, I would associate it more with a managerial vision that, until recently, was perhaps part of a more masculine world. Transforming a simple design and architecture magazine into a communication system, presented with different tools and languages, has been a challenge in which tenacity has driven me much more than my being a woman.

Silvia Botti

No.

Clara Mantica

I can speak for me and other female journalists, communicators, historians, gallery owners and creators of events that I have known and with whom I have often collaborated, thinking highly of them. Women act to connect, they have relations in mind more than products, they sew, they weave; it’s an old story but it’s not rhetoric. In my view, a truly female attitude is one that explores the motivations of the project, its implications on the rest of the world, its consequences. That which contextualizes it.

Cristina Morozzi

There is a female side in creativity. It’s not about *gender*, but more about a quality and it also belongs to men. The masculine, understood as a quality, is relevant to both

men and women. Creativity feeds on both. The feminine and the masculine are characteristics that, rather than *gender*, seem to be epochal and trendy.

Livia Peraldo Matton

There is a way of doing journalism that focuses on emotional involvement, the value of empathy. A warm, soft and friendly way of describing things, which does not compromise on depth, but also takes its distance from a language for few. One example is the experience that we have conducted in the newsroom: without denying it, on the contrary, relying on the bond with our parent title, “Elle”, we have focussed on the concept of cultural crossing, juxtaposed and mixed disciplines (fashion, art, design, architecture and graphics). We believed in a new visual idea and introduced the technique of emotional photojournalism, focusing on the evocative power of images, experiencing what I think is a new way of communicating design.

Francesca Taroni

No. I don’t think that journalistic vision, that mix of intuition, sensitivity and professional rigour, is a question of *gender*. “Case da Abitare” and “Living”, respectively the publication that I directed and the one that I work with now, are very far apart in their approach to design. More rigorous, sometimes the former is softer, more faceted and emotional than the latter.

There are those who insist that *gender* is unimportant in design culture and that the theme of a specific female creativity is groundless. What do you think about it?

Gilda Bojardi

I think that, at a time when the issue of civil rights has finally taken precedence in the political discourse of advanced societies, it is almost anachronistic to talk about genders, whether in terms of design or any other professional or cultural field. However, some argue that female creativity has some distinctive features: poetry, lightness, the ability to dream, subtle irony, a strong decorative sensibility and an expressive penchant for organic forms (rather than squared ones), but also rigour, tenacity and pragmatism. Certainly, without these last ones, women would never have escaped that shadow that, until not long ago, relegated them to a secondary role in the world of design. A role that, in fact, was mainly linked to a question of visibility and a discriminatory habit that is difficult to eradicate, because in fact, design has always had involvement with female figures: not just as designers, but also as professionals, theorists, consumers or historians. We can even say that if Italian design has managed to take a leading role in the world, it must also be down to the creativity and inventiveness of some figures like Gae Aulenti, Anna Castelli Ferrieri and Cini Boeri (to name but a few), who, thanks to their strength of character, have managed to find space in a masculine world and break down the prejudices that called for women in design to only create certain types of products. Today, however, women have the possibility of expressing themselves in any type of design and in the most diverse sectors. As Patricia Urquiola said, “a designer is a designer, and the fundamental distinction is their skill”.

Silvia Botti

Male and female brains are different and work in different ways, that is scientifically proven. It has long been known that in the female brain, the corpus callosum, a structure which allows the right hemisphere to communicate with the left one, is thicker than in male brains. This means that the two halves of the female brain can communicate more easily between them. Now, knowing that in the left hemisphere

– the one responsible for command – there is logical, sequential reasoning (typically male) and in the right one, on the other hand, there is parallel reasoning, which allows the ability to have simultaneous mental operations, you can understand why increased communication between the two parts of the brain allows for influencing decisions and going beyond logic. Coincidentally, artists and creative people are those who can best make use of both sides of their brain. But what appears to be an exception in men is the norm in women. Finally, I think that in general, women have a less obsessive relationship with creativity, because they are not driven by a desire to leave a trace of their existence. If the issue is to create a masterpiece that will remain over time, well... a woman can give birth to a child, even give rise to a lineage.

Clara Mantica

Design culture is part of the culture and society as a whole. It is absolutely fundamental to question female specificity, of its removal in culture, in institutions, in communication; differences in treatment on equal roles in the workplace. Events such as this one at the Triennale are fundamental in order to strengthen women’s confidence in themselves and to enhance their presence in society. Women are mostly creative in dedicated relationships, in what is seen as useful, maieutic, applied to life. It takes a lot of energy to face the public, essentially made up of forms, languages and symbols. Even today we have to say, “hey, look, I’m here too!”, it is a great effort that I am well aware of, even after forty years of tenacious and highly regarded work in this world of design. We need to give positive female role models to youngsters, they need to be stronger and not think that you’re either the Madonna or a whore, or that you’re in the last places in your profession or that you’re a tremendous girl with an iron fist. At the same time, it is important that young men can discover that there is a well of feminine creativity, that women are not only mothers or advertising models. We need this to create the basis for a true democracy.

Cristina Morozzi

I don’t think that there are female or male ways of dealing with communication. Both men and women have feminine and masculine qualities. I think that effective communication is not a *gender* issue, but rather depends on the readiness to share. Communication means sharing knowledge, beliefs and projects. It means exposing yourself to the judgement of others and it requires a certain amount of courage, as you need to stand out from the pack and assert your own view of the facts, because it calls for opinions and evaluations.

Livia Peraldo Matton

This is not an easy question to answer. In my opinion, the issue of *gender* is quite irrelevant in terms of design. When I talk about a project, I think about its raison d’être: it’s only after I have understood it that I ask myself who designed it. What I see from “my workshop” is the convergence of thought and process towards a transversal model of design, which thrives more on different influences than on *gender*. We live in a historic moment in which dualism and dichotomies are crumbling in favour of more fluid and fluctuating identities. The fact that objects are traced by to two distinct areas (*soft*: interior design/decoration vs *hard*: technology/engineering) depends a great deal on how they are communicated, not by how they are designed and produced.

Francesca Taroni

I don’t think about *gender* classifications. I believe in good design, in talented designers. It is difficult to tell whether an object has been designed by a man or by a woman. Good design calls for technical expertise, aesthetic sensitivity, attention to sustainability and social responsibility, it can

intercept and anticipate the evolution of lifestyles. These are qualities which have little to do with *gender* sensitivity. More than a “female mark”, I think we could talk about a female attitude towards hospitality, conciliation, the ability to “put things together”, of “keeping things together”, of taking care of things. Mother, wife, career woman. This (necessary) multitasking is not so much a style, but an attitude, a predisposition to flexibility, dialogue and time optimization. All of these things help in the challenging context of our industry.

Is there a female experience, in Italy or abroad, that you think is exemplary in the context in which you operate?

Gilda Bojardi

Some figures immediately come to mind who have shaped the history of modern design, whose merit was not only in developing new product aesthetics and innovative production principles, but to be able to do so in historical periods in which women did not have the same possibilities of expression as men. I am thinking of Charlotte Perriand, Eileen Grey, Florence Knoll: women who were able to combine their design sensibility with a strategic and entrepreneurial vision that was ahead of its time. Their greatness goes beyond the innovation of their products. Moving to the present day, some female designers who are a reference model are, undoubtedly, Patricia Urquiola and Paola Navone. Their strength of character and design allows them to casually wander from the scale of architecture to design in any type of object, from creative direction to teaching. The energy that they dedicate to each project and the success that they are having show that, fortunately, *gender* barriers in design no longer exist. The important thing is to be talented and creative.

Silvia Botti

There are many. Even starting from the assumption that you need to be tough in order to make things that are interesting and important, whatever the field in which they demonstrate their talents, I prefer women who show strength and balance. I don't like aggression, neither male nor female. For example, in architecture, I really appreciate a figure like Sejima, who is a tough woman, but who is capable of showing real poetry in her works. Or Grafton Architects, strong and determined Irish women who develop harmonious architecture in which the public space dimension has a special value. Or Annabelle Selldorf, of German origin but with a studio in New York, who is capable of designing a waste disposal plant as a huge, beautiful, accessible and open architectural structure, a true centre of metropolitan culture.

Clara Mantica

Lella Valtorta. Since 1980, the year in which she founded Dilmos with Lucio Zotti, today continueds to hold the helm. It is an internationally renowned gallery which was among the first to explore experimental European experience that weaved between art, applied art and design. She did it after having promoted Poltronova, Mirabili, Gufram. I met Lella at the exhibition that showed the *I Multipli* by Gufram, we never left each other since. Among other things, we were the first in Milan to welcome Maurizio Cattelan, at the time a young nomad looking for his place, and to recognize his keenness. I always took my students from Naba and Brera to Dilmos to look at and touch the objects, and Lella was there, always ready to explain and talk about the stories of young novice artists who went to her with a prototype in their bag. In one year she met many, a great training in the field, and when she found someone who she thought she could develop and help grow, she followed and stimulated them on their journey of evolution and development of the project. In 2003, she introduced me to Alessandro Ciffo, who was then a green

artisan working with silicone, and she asked me if I could help him put his ideas in order. I did do, nearly two years in his company and other self-producers, with numerous meetings, laughs and writings. This inspired me to write *L'autoproduzione è figlia dei tempi*, a type of manifesto in which many women and men have recognized themselves in these years. It was published for the first time in 2005, in *XXI Silico* the book on the work of Ciffo.

Cristina Morozzi

There are many and the list would be too long. I like to cite Charlotte Perriand, given that I have had the fortune of meeting her in Paris at a meeting organized by the magazine “Intramuros” in 1999 with some female representatives of new design. She was 96 and died shortly after. She arrived dressed in a plush pink jumpsuit with New Balance shoes and a bun on top of her head, tied with a pink chiffon scarf. Combative, she accused young designers of not being revolutionary, unlike her, who asserted the feminine in design. She coyly revealed that she was convinced that the “surly Le Corbusier had taken her to work in his studio not because she was good, but because she was pretty”. In the exhibition dedicated to her at the Petit Palais in Paris in 2011, *Charlotte Perriand, de la photographie au design*, there were numerous photographs of her bare from the waist up, her shoulders, of which she was proud, facing the camera and her inseparable mercury pearl necklace around her neck: Charlotte exalted and mythologised, with the same passion, both her professional talent and her beauty, working in the same way as men, even in terms of physical endurance.

Livia Peraldo Matton

Among the women who have made it, working on constructing a winning model to which one should aspire, Patricia Urquiola is certainly an example. I like the firm way in which she rejects the theme of *gender* difference. Her authorship is, on one hand, due to the heat of the Mediterranean culture, and on the other, linked to the sensibilities of the great masters, such as Castiglioni and Magistretti, who she had worked with. It is in the synthesis of these two worlds that Urquiola has taken the idea the knowledge to experiment on new ground in design, breaking the clichés. This also applies to Faye Toogood. The work of the English interior designer, more than a *gender* manifesto, is a journey is search of cultural identities. Using the naturalistic beliefs of her anthropologist father, Faye has learned to listen, observe and follow the rhythms of nature. The memories and fragments of family life are recurrent presences in the work of the British designer, which together with an almost manic experimentation on materials, allow her to imagine new dimensions for the domestic dimension. Her strong stroke, intense colours and rough materials are abstract signs, not related to specific genres.

Francesca Taroni

I am fascinated by the explosive energy of Patricia Urquiola. By the passion and courage with which she accepts and faces challenges. I like how she tests herself in different fields, from industrial design to interior design for hotels and boutiques, from art direction to teaching. I like her ability to empathize with her interlocutor – whether it be a sofa or a set-up – and to always create something original. Without renouncing family and travel, she manages to do many things and do them well, things that always have a thought behind them. In my eyes, she represents a modern way of working, made up of stimuli collected from around the world, created with the care of an artisan.

round table

curate

How and when did you decide to work as a curator in the field of design?

Alba Cappellieri

There was no precise date when I decided “I want to be a curator” but there was a time when I realized that I loved doing research, digging through history and criticism, building interpretations, revealing characters, stories and objects. I chose to write my thesis on the history of architecture just because it gave me the possibility to unveil new aspects, making inroads in others times and places, establishing links and unexpected relationships. Research consists of a system of connected and sequential actions, from analysis of the sources to writing about the results. In this systematic approach, curating was the natural evolution of research for me. Curating represents the visible part of that extraordinary and imperceptible world that is research. A moment of absolute individualism which then becomes collective through the curation of an exhibition, a book or an event. It is the way of communicating the results of your research, making them visible, unveiling them to the gaze of others.

Irene De Guttry, Maria Paola Maino

You need to go back to the 1970s. Coming from diverse background, we were devoted to antiques from decorative arts from the early twentieth century. Maria Paola opened a shop in 1966, Irene in 1968. The Art Nouveau revival was rampant throughout Europe. There was a continuous stream of new publications on the history of this style and its protagonists, Morris, Gallé, Tiffany, Hoffmann, but nothing significant about Italian Art Nouveau. Yet Art Nouveau had found some excellent interpreters in Italy and it was shown in the many magnificent works that passed through your hands. With nationalistic pride and buoyed by the fact that the heirs of many of these creators were still alive and cooperative, we began to investigate, stimulated by the fundamental studies carried out by Rossana Bossaglia, studies that would lead her to organize the first exhibition on Italian Art Nouveau in Milan in 1972. In that same year, Maria Paola opened a gallery that offered exhibition on artists from the early twentieth century who had fallen into oblivion (Sartorio, Cambellotti) or exhibitions on the development of the decorative arts (Bugatti, Grassi, Quarti, Zampetti Nava). We thought about some exhibitions together, setting them up in our respective spaces (in 1975 an exhibition on Thonet furniture, the year later one on furniture by Ernesto Basile).

Domitilla Dardi

I started in 2006, applying to the MAXXI to create a type of “literacy” for a wider public that was not specialized in the kind of material that the Roman museum proposed at the time. Since then, the museum opened its permanent location and it grew, as did I alongside it, starting work as an independent curator shortly afterwards. However, I still consider myself a historian first and a curator second. For me, curating is always a reflection of a research study.

Maria Cristina Didero

I didn't dream of becoming a curator when I was playing with dolls, but I have always been fascinated about how me make objects, how they are produced. Even the word curator, until very recently – at least in Italy, where there isn't even a well-defined term at the tax office – was mostly confused with a holy healer. I became passionate about design during and immediately after my studies at the University of Bologna, where I had no connection to the discipline. Humanities, a great passion for foreign languages and travel, contemporary history, linguistics – subjects which definitely foresaw a curious attitude of someone who wants to talk as much as they want to listen. I independently and autonomously cultivated a passion for architecture and design, choosing masters and points of view without ever leaving history and the facts to one side. In work, as in study, freedom is the most demanding of privileges.

Francesca Picchi

I can't say that I have ever actually decided. I think that it coincided with a desire for knowledge (perhaps something even more powerful than a desire). I come from a family of curious people. My father is a chemical engineer and he transmitted this empirical fact of doing experiments to see if there is something to learn from a mistake to us children (in his case, it could be that something goes wrong and results in a fire or explosion, and this contingency would be the beginning of a proliferation of countless assumptions and arguments that lasted until he got to the bottom of it). When I was a student at the architecture department, I was panicked in front of a blank sheet. I felt like everything had already been done and I had to know and learn to think,

before embarking on any new mark. So I started to research (generally in those areas where nobody else was researching) and from there, slowly but surely, a profession was born. I am not particularly competitive (because competition steals energy), so I always tried to go where others wouldn't see, in the empty spaces where there was no competition, where there was more freedom. I have always found things on the margins to be very interesting, and I have also learnt that one of the most surprising places is directly under your nose. You can usually find wonderful things there.

"Looking after", "taking care" have always been specifically feminine activities, but until now, curators has been mostly men. Why?

Alba Cappellieri

I think it is precisely because of this "collective" and "conclusive" dimension of curating as a tangible phase of research, the most visible one which the results are drawn out through the creation of an exhibition or a book. Women often do the more tiring jobs in curating, such as data collection or hermeneutic analysis, but then it is the men, as often happens, who reap the benefits. Fortunately in the modern world, there are more and more women curators.

Irene De Guttry, Maria Paola Maino

It's true. Curating in the sense of caring for others is a task that men, to their own benefit, have left to women. If instead by curating, you mean conceiving and organizing exhibitions, this profession that emerged at the beginning of the last century was male, like all profession that involved some sort of control, was male. Women had a gregarious role, at best, they were performers: like the wives of Balla and Depero. Yet even in the past, there were female "curators" whose work was very important, just think of the seamstress Maria Monaci Gallenga who, in the 1920s, promoted the best contemporary applied artists (Vittorio Zecchin, Duilio Cambellotti) across Italy and abroad, and Margherita Sarfatti, the creator of the Novecento Italiano movement, or Palma Bucarelli, who was the long-serving director of the Galleria Nazionale d'Arte Moderna from 1942. It is not until the 1970s when, in Italy, the new family law, laws on divorce and abortion, under pressure from the feminist movement, accelerated the empowerment of women in all fields, allowing new generations to assume leading positions. In the specific field of design, there are numerous female creators. You, for example, are the director of the Triennale Design Museum, Domitilla Dardi is design curator at MAXXI, in the United States, Wendy Kaplan at the Los Angeles County Museum and Juliet Kinchin at MoMA in New York have curated several important exhibitions on applied art and design.

Domitilla Dardi

Because it's still a matter of job opportunities and, unfortunately, especially in Italy, parity has yet to be reached. However, it must be said, in recent years, many key roles and many important exhibitions have been curated by women, especially in the world of design. In architecture and art, however, the delay in reaching equality seems more pronounced.

Maria Cristina Didero

I am not interested in *gender*, I pay more attention to quality, regardless of the *gender* of the professional. It must be admitted that the concept itself of "taking care", as you say, has a typically feminine sense, but maybe in today's society, it is more like a myth to be dispelled, a stereotype, like the idea of the weaker sex... I am convinced that in order to curate a project, so to tell a story, it is important to be able to bring your own history and your own convictions into play,

concentrating on the talent of others. And representing that talent at its best, enhancing it, is one of the most difficult arts. This is why, since I started on this journey, I have looked more at people that at things, to the personalities of the creators and then at the finished product – the former, in the best cases, is reflected in the latter. Working with people and with stories that move these people, I don't only look at the objects that they create. I have worked with several male designers (admittedly, the number is higher, this is a fact), but I noticed that our communication has always had an equal tone: they have never thought – or, at least this is my perception – that they are dealing with a woman, but rather with a professional, a role, a figure who brings themselves into play to express their projects in the most complete and empathetic way as possible. Having to deal with a curator who tells you "this is good, this is bad" is not always easy, especially with those individuals who generally have a – how can I put it – a rather developed ego. You can't hide the fact that there is legitimate political concern about unequal treatment of *gender* in contemporary society, but perhaps the world of culture is the context in which this imbalance is less prominent. This is very important to me. I am aware that the work I do is a privilege and yes, taking care, treating it well and loving it is my priority.

Francesca Picchi

It is a fact that design has always been an almost exclusively male field, with few exceptions. I think it's due to the fact that design came about within a social context that emerged out of the industrial revolution and its implied division of roles. This rigidity, which gradually disintegrated over time, has continued to be a very strict reference grid. Italian design in this sense has always expressed a dialectic soul ("dissenting", disruptive, "against") with respect to the forces that act to harness roles and social structures. In this liberating action, feminist movements have played an important role, acting on behaviours and ideas, and they have promoted a critical project, rather than something merely based on producing objects. When, in the 1970s women began to speak about a way of thinking that was separate from the male one, the idea of a dominant role, posing the question of diversity and difference, they interrupted a monologue and questioned a single thought. Women have had the merit of bringing the emotional part – affectivity, even discomfort, fragility – to a discourse that travelled according to rules that were based on an idea of rationality, built by goals, tactics and strategies. In a certain sense, they anticipated the intolerance towards rationalist functionalism, impatience that was upheld by Postmodernism, making many female character think of design, imagining a non-monumental, non-violent, not uniquely functional architecture. Despite everything, however, I don't think that female thinking has ever let its guard down with respect to the theme of care (towards which it has accumulated a millennia of experience), women are brought up to act in groups, to network, to merge in project, to become entangled in the analysis, act behind the scenes, in the intermediate areas, less visible, hard to photographs and put in the foreground because they always tend to be a little MOSSI? A decisive factor came when women, freed from the slavery of the home, moved into the city, a symbolic place of women's liberation across the nineteenth and twentieth centuries, that attitude to care that is theirs and self-taught anti-city created a transversal urban imagination, interwoven, inclusive, sustainable in a social sense and, at the same time, environmental, which took shape in teamwork, in collective, in companies, in workshops... I like to quote the slogan of the "workers of the home" feminist movement in the early 1970s, because it embodies a fulminant synthesis of this house-city polarity: "the home is a place of isolation, the town square is the place of our movement. At home the struggle is individual, in the square the struggle is universal. The home is the place of division, the square the place of liberation". Similar focus on the public space, the common good, meeting places, care, welcoming modelled on the female principle of "making anywhere home" still characterize many female

political actions and projects of different kinds, which result in a flow of ideas and projects, rather than in the definitive appearances of products ready to be marketed. It is more difficult to isolate, but it is extraordinarily interesting to give an account of the minute network of work and research, and its explosive concealed energy.

Is there a female way of "curating"?

Alba Cappellieri

I believe that there is a female way of seeing, designing and living, and consequently, of curating.

Irene De Guttry, Maria Paola Maino

It seems to be that female curators, with respect to their male counterparts, are more open to dialogue and they establish more cordial relations with their colleagues. In their work, they have more attention to detail and they prioritize furniture design, given the traditional female care of the domestic space. It is, however, risky to generalize when making *gender* distinctions, each of us has a male and female side to us, and those involved in art need to have these components mixed up.

Domitilla Dardi

I don't think there is one way of curating for men and another for women. I think that there might be a male attitude and a female attitude in the approach to curating, but that is independent to the *gender* of the curator. For example, I see that, simplifying, there is a "protagonist" method in some curators, in which there are their concepts and their choices to be prominently displayed, and there is a "relational" method, with more listening to the authors, even if it means taking a step back compared to them. Personally, I see myself in the second path, but I don't know if it could be labelled as "feminine". In fact, I know some male curators who prefer the second method and some female curators who prefer the first. And then, things change depending on the context.

Maria Cristina Didero

I think that there is a more or less participatory way or curating, more or less emotive way of taking care, of thinking, of looking beyond, of having an overview of the subject that you want to deal with even before having written the first paragraph of a piece. But I don't think this has anything to do with *gender*. Indeed, I'd rule it out.

Francesca Picchi

We are at a time when everyone is talking about "fluid gender identity" and I think that this fluidity has always influenced designers. I'm not led to believe that designers consciously put their own *gender* identity ahead of the design. I tend to think that *gender* identity is something that touches issues so deep that they can't be clearly rationalized. I like to think of design as a confused territory, hermaphroditic in the sense that it has always allowed everyone to change roles and *gender*. In this sense, I think about design as a mobile place where a certain "feminine" thinking emerges in the designs of many male designers, without necessarily being traced back to women. In a more general sense, it would have been interesting to extend the type of analysis that Camille Paglia has carried out on art and literature to design. Paglia's work has struck me in her thinking about the dark forces, the "ctonio" (so named because it is linked to the underworld) of the feminine. In particular, her affirmation that: "We cannot hope to understand sex and *gender* until we clarify our attitude toward nature. Sex is a subset to nature. Sex is the natural in man". I intend, naturally, to expand on the argument. Despite everything, however, I

like to think of design as a territory that has forced (and invited) men to think inside a world that, traditionally, was not within their competence. A sphere that was traditionally delegated (relegated) to women: the home. And many men have adopted a "revolutionary" kind of mental attitude and spirit, from the bottom up, turned to the small scale of things, a kind of pervasive energy measured on the small scale, the individual person, and marked on daily time, which is possible to trace back to the female way of contributing to changing the world.

There are those who insist that *gender* is unimportant in design culture and that the theme of a specific female creativity is groundless. What do you think about it?

Alba Cappellieri

The question of *gender* is anything but irrelevant in the history of design. Here there has always been a *gender* dimension linked to the applied arts: ceramics, lace, weaving, artisan areas in which there have been extraordinary craftswomen. In the case of fashion and accessories, this is perhaps the one area of design where the dominant *gender* is reversed. If design is heavily masculine, fashion design is decidedly female, a consequence of the indispensable knowledge inherited from the applied arts. Only recently has fashion been dignified as being placed among the areas of design, although its background is certain in crafts and applied arts, where women's voices were not only loud and clear, but also dominant. The radical change, now a theme of great interest, is the link to *gender* roles and, consequently, the roles of the disciplines. You can not count the huge number of female artisans and just as many artists, even if the number of women in design is still small, and there are even fewer female entrepreneurs. Design is undoubtedly linked to *gender* and to a differentiation between knowledge and methods which see a clear predominance of women among in artisan crafts and a dominance of men on the business front. Women put their hands to work, while men use money.

Irene De Guttry, Maria Paola Maino

We know women artists who cringe at the mere thought of being thought of as women, while there are others who use their being female as a flag. We don't think that *gender* is "unimportant", female creativity in the world of design seems, to us, to pay special attention to colour, to seductive and playful forms, and with maternity a specific female trait, a remarkable versatility which covers the world of children, but, again, it is not right to generalize.

Domitilla Dardi

Once again, I think more about opportunities rather than genders. Feminine and masculine are often essential and complementary parts of design, regardless of the *gender* of the designer. It is no coincidence that in the last fifteen years, there has been a remarkable increase in the number of creative couples. And in many of these couples, I have noticed that the female side and the male side rarely depend on the *gender* of the designers. There is often a sharp reversal.

Maria Cristina Didero

I agree. As I said earlier, it's not a question of *gender* but rather one of vision and approach.

Francesca Picchi

It's a sensitive issue about which I think it is important to ask some questions. I tend to view culture as a universal

thing without divisions or degrees of *gender*. I am certain though that design, when it is conciliatory and reassuring, is never truly powerful and that the task of designing should move towards contradiction and questioning what exists. Certainly many women have already been removed from the dominant system of thinking, they have been able to move within this alternative culture, and in hearing the need to change what exists, have approached this dialectic action indirectly, not with hard, war-like, absolute and definite actions, but rather softly, pervasive, capillary, fragmentary, petite, delicate, everyday; a type of small-step politics (or rather, small-gestures) that is certainly worthy of study and which deserves a kind of treatment that is just as fragmentary, capillary, small, attentive and sensitive. Like a fabric made up of many individual plots that had powerful, strong, disruptive thoughts woven through, such as those of Lina Bo Bardi, who, in fact, never failed to call herself “anti-feminist”, vigorously disdaining all pre-packaged categories. In short, on design culture, I would think that women’s abilities to describe it through the dense web of relationships, measured gestures, minimal actions, inclusive thoughts, but also aphasia, fragility and an aptitude to merge into the group and disappear from the scene to release an irrepressible, disruptive, deep and mysterious energy that can be scary, and which cannot avoid meeting closures and resistance by highlight those contradiction which are the subject of design.

If you were to curate an exhibition which would highlight a female moment, aspect or figure in the history of Italian design, who or what would it be and why?

Alba Cappellieri

I would like to curate those women who have played a part in the great design companies while remaining in the shadows of their respective husbands: Gina Brion, Piera Gandini, and Adelaide Astori, and the numerous women who with tenacity, determination, vision and a little madness, have written some important pages in the history of design. The time has come to tell their stories.

Irene De Guttry, Maria Paola Maino

Orsina Sforza comes to mind immediately, the brilliant lampshade designer. She is an artist who we know and whose work we have followed for years, a patient work in which she combines manual skill and imagination. Her first lampshades in the 1990s were painted and collage decorated paper cones, but Orsina moved very quickly from painting to sculpture, creating full-bodied lampshades with organic shapes, created by assembling small poor materials, pastry boxes, petals or rolls of paper, coffee filters and ribbons. Orsina glued or stitched them together to form a light cloud which revealed the light. Each lampshade is different from the other in terms of colour, shape and material. Years ago, when we worked on the draft of the book *Il mobile italiano degli anni '40 e '50*, we realized that furniture design was still an absolute male monopoly. But women’s honour was saved thanks to Raffaella Crespi. We have remained loyal to the figure of this architect who dedicated her entire life to design and who created a toy car that rightly entered the glorious history of Italian design.

Domitilla Dardi

I would like to carry out research on those female artisan figures whose work was labelled with that exhausting definition of “women’s work”. For example, in the world of knitting, there were craftswomen who were able to work on logarithmic structures that could stand up to those studied by their male peers in universities. Once again, it was a matter of opportunity and cultural vision: careers for men and knitting for women.

Maria Cristina Didero

In the Italian context, I would concentrate on Cini Boeri or Gae Aulenti, but I first thought of foreign names such as Nanna Ditzel, Andrée Putman; I would like to investigate the world of Ray Eames, without her partner of course. Who knows if it will ever be possible. It would be interesting to shed more light on her specific role, especially in a period of history that, from a point of view of *gender* equality, was very distant from ours.

Francesca Picchi

I have no doubt in instinctively choosing one name: Lina Bo Bardi. Firstly, for the power of her works. I need only mention the SESC Pompeia in San Paolo, with her window-holes, her flying walkways, because it marked the imagination of contemporary architecture with a force that other works have rarely managed to express. But also in terms of her ability to understand architecture, design, popular tradition, civil engagement, crafts, all areas that underlie the idea of architecture as social science in one unique, social, universal, humanistic and collective vision. I also like her as a literary character. To talk about her courage, for example. The scene of her, a very young woman, who in front of tow of the most famous exponents of the regime’s architecture, Giovannoni and Piacentini, she discusses her thesis regarding a design for single mothers, provoking scandal, I think this sums up her “contrary” character, but also able to speak a common language. I would consider her one of the most extraordinary Italian architect, the kind that has never been sufficiently recognized for a number of reason that certainly weighed into her decision to move elsewhere and the obscurantism of the age in which she grew up and worked; among these, I think, there at the top, is her being a woman. I realize that I have a certain reserve in defining her as an Italian architect because, as a matter of fact, she was rather one of the greatest Brazilian architects, and it is precisely this that makes her work even more interesting. Her being an architect tout court, universal and, especially and at the same time, able to cross boundaries of *gender*, nationality and discipline, but still being rooted in traditions that tend to mix with each other, placing Brazil in the Mediterranean at the head of this work of fusion. If I think of Lina Bo Bardi, I therefore think about a Brazilian architect, but also her being Italian, precisely that mixture of radicalism and humanism which lean towards universality, to recognize human being as part of a universal culture that unites rather than splits into subsystems of subcultures. Most of all, I like to think about the need for paradox that is a precise part of her Italian culture. She grew up in the school of Italian Rationalism, already stretched in the reconciliation of opposites, positioned between modern and Mediterranean, between modernity and classicism, “la Lina” (as everyone called her), was an innovator who was intolerant of impositions, rigours, intellectual closure and the idea of rationalism. In a sense, she was postmodern before everyone else. Her vision grew within a classical culture (then modified by the modern), opening up contact with the many other important cultures that exist in the world and, most of all, welcoming ideas and images coming from Brazil with care, a land of great mixing, contradictions, exuberant greatness and extraordinary possibilities.

round table

teach

How and when did you decide to devote yourself to teaching in the field of design?

Luisa Collina

I confess that I never knowingly made that decision: I was essentially dragged into it through a series of events. I was fortunate enough to graduate in architecture in 1993 when, thanks to figures like Tomás Maldonado and Alberto Seassaro, the new course in design at the Politecnico di Milano was taking shape, the first one of its kind in Italy. I finished my PhD in Architecture in 1998 and before I discussed my dissertation, I was asked to teach a class in the new degree course in Design. Those were tumultuous years, when the whole method of teaching design was under construction. Incredible opportunities were being offered to young researchers in design and architectural technologies (a field traditionally linked to design), which was unusual in Italian universities. The step from PhD to teaching on the Design course was almost inevitable.

Maddalena Dalla Mura

Let me start by saying that I do not have consistent and continuous teaching experience. I have been involved with Design and Graphic Design History for a few years, and I previously had the opportunity to hold lectures and seminars on courses from other teachers in the field. I have also taught on courses in Theory and Language of Visual communication. Teaching was initially an opportunity to share studies and research carried out after my PhD in Design Sciences. I was then able to invest more in lectures and seminars, and this is certainly an area that I would like to cultivate, knowing that it requires a lot of experience.

Nicoletta Morozzi

More than a decision, mine was more a natural approach to teaching, first at the Politecnico and then NABA, where my commitment has gradually expanded into the foundation of the new identity of the fashion school. It is an extremely rich thing to do on many levels: organizational, cultural, emotional, which requires constant updating, not merely notional, but, and especially, with attention on the evolution of the world, towards means to represent reality, to invent a different one.

Patrizia Ranzo

Many years ago, in the 1980s, I was at the Architecture Faculty in Naples, where I had just graduated. I started off as a contract worker and then I went into the whole university rigmarole: researcher, assistant lecturer, full lecturer, but I didn’t become an academic. In reality, what inspired me to stay within the university system was my passion for design and reflection, the thought that is behind a good design. I’m not a fan of “fast design”, to be consumed quickly then forgotten about just as quickly. It seems to me that somehow, it does not let the thought settle and therefore value can’t be given to objects, which are great companions for us in life and expressions of our humanity. They often become our partners, they have more of a life of their own, opaque and autonomous. Baudrillard used to say: “objects think about us”.

Patrizia Scarzella

I am not a full time teacher, but I have always worked freelance as an architect and journalist. Over the past fifteen years, I have held lectures on the Industrial Design course in the Architecture Faculty at La Sapienza in Rome, then at the University of Genoa and later at the Estonian Academy of Arts in Tallinn, workshops and lectures at the Politecnico di Torino and at various universities abroad. In Italy, university design departments have a large number of teachers who are theorists, many of whom have never worked as a designer. I find that in this kind of department, there is a great need to transmit real and concrete experiences and this is why a great number of architects and designers, like me, who work in the field, work as lecturers at some point in their careers.

What kind of problems do you face teaching design today, as it is becoming a mass profession, when compared to the past?

Luisa Collina

Teaching today in an economic environment that is more unstable than ever before means that we have to draw up clear educational pathways that are in constant relation with the world of work: we have to listen to the expectations expressed by our students’ prospective employers; the skills and potential of our graduates need to be expressed clearly; new opportunities need to be created for students for them to construct visible and unique profiles for themselves, through placements abroad and apprenticeships; we

have to encourage their entrepreneurial skills and create opportunities for collaboration between universities and companies, institutions and associations. Only through this proximity can we give our graduates, who are ever increasing in number, a chance. But that’s not all, we need to look at the students themselves. We’re dealing with a generation of “digital natives”, constantly multitasking, who have ways of researching, studying and socializing that are very different to those that have gone before. Each with their own unique intelligence and creativity. Learning more about them can help us understand the effectiveness of the educational models currently in force, and to identify the most promising forms.

Maddalena Dalla Mura

Teaching, and education more generally today, is an open challenge, not only in the field of design. New technologies and the internet have changed the ways we transmit and use knowledge, with educators at all levels needing to rethink the sense, method and environments of learning. At the same time, while certain skills have become more widespread and accessible, and therefore no longer require specialized training (including some of those that were once thought of in terms of design, just look at what has happened in graphics), there are new areas and challenges that require highly specialized skills or need new experts whose education cannot be based on traditional roles and models. My impression (thinking of reflections and experiences that have been made in recent years on an international level) is that there is a desire and skill to examine and address these challenges in the field of design education. I think that experiences which focus on the integration of theory and practice are particularly important (not reducing it to the juxtaposition of theoretical courses and design courses) and those which focus on learning as active knowledge production. In this sense, I think that design culture has the potential to serve as a reference point for other sectors and for different educational levels in terms of experimentation on new ways of teaching and learning.

Nicoletta Morozzi

My experience doesn’t allow me to make comparisons with the past, since I came onto the scene when the idea of design as a mass profession had already spread. Certainly, compared to ten years ago, the numbers are even more impressive and that affects the course of things, probably up to a radical change in production systems, the market and design methodologies themselves.

Patrizia Ranzo

Undoubtedly, contemporary design needs broad and wide observation points on the world. Technology allows to an immediate realization of what you are designing, almost instant. It is different creating objects that incorporate time and humanity. I, like many others, think that contemporary technology, in its most advanced reality, has a totally “non-physical” dimension, that which Kevin Kelly calls a “technium”, a type of advanced thinking that incorporates humanity, time and technology. From this point of view, teaching needs many dimensions, but most of all, it needs space for people to grow, culturally and scientifically. This is not always possible in the Italian university system how it is now. In reality, it is an aspiration of mine that I have been chasing for some time. The contemporary world needs sophisticated thinkers more than ever before, who are applied to the reproduction of the world and, in general, to knowledge.

Patrizia Scarzella

The need for constant updating, to get an international vision and especially to have the humility to leave the field for young people. Even in academics, there is a deep attachment to the role and to not wanting to leave the scene. The bureaucratic

system of our country that allows you to stay in your position for all eternity until you retire, regardless of your real qualities, certainly does nothing to encourage innovation.

In Italian universities, especially in design and architecture departments, can you say that *gender* discrimination is a thing of the past or not?

Luisa Collina

I would say so. There was a time, not too long ago, you just need to go back to my mother’s generation, when it was considered improper for young women to study architecture. It was better to study languages or literature, or to not go to university at all. Of course, there were some exceptions: think of extraordinary figures like Gae Aulenti, Lina Bo Bardi, Cini Boeri, Anna Castelli Ferrieri and Nanda Vigo, to name just a few. But these were exceptions within a university system that was still dedicated to an élite. Nowadays this no longer exists, and in our classrooms at the Politecnico, which are crowded like all universities, there is a larger number of women. Two out of three students in the School of Design are female, while it is more like 50% in Architecture.

Maddalena Dalla Mura

I personally haven’t experienced particularly discriminatory experiences, or any that I perceived as such. That said, I’ve been working in a faculty of design and art for a few years that presents a peculiar situation. Here, the teaching staff was – and still is, to my knowledge – entirely made up of men, with the exception of one woman (lecturer of theory, not design). Of course, there are other women, some do contract work, others work on research. In the same department, on the other hand, the admin staff are all female, while the number of women who sign up to the degree course is ever increasing. I don’t know how this situation came to be, and it’s probably a rather extreme example, but it’s certainly sobering nevertheless.

Nicoletta Morozzi

Discrimination depends on who puts it in place. The female presence in design courses (product or fashion) has become a matter of fact. In fashion, in particular, the division of genders should have been surpassed a long time ago, even if clothing categories continue to be clearly separated.

Patrizia Ranzo

This is not an easy question to answer. I would like to answer positively, but it depends on the places and the roles. Female students are not discriminated against as designers. There are some who are very successful, talented and, above all, passionate. When they leave, the world of work is still a bumper: here, the way you work makes all the difference. As for teachers, us women are in the majority.

Patrizia Scarzella

Yes, in theory. In reality, no. There are many more women than men in the architecture and, above all, design departments and maybe something will change in the near future, but you just need to look around to realize that women designers are the exceptions. The same things happen in the press. There is a greater number of women in newsrooms and leading weekly and monthly publications, but there are almost none in newspapers, in opinion magazines and in the centres of power in communication. In Italy, women are everywhere in all professions, but in general, they don’t count for much and the famous “glass ceiling” is still very much unbreakable.

Is there a female way of dealing with teaching?

Luisa Collina

Perhaps you could say that male and female live together in each of us, in our everyday actions as well as in teaching. At certain times when training young designers, there is the need, typically female, for listening, for mediation, for bearing the brunt of situations of greater weakness. At other times it is important, on the contrary, to engage and inspire students, almost as if it were a challenge, a test to be overcome with determination and intelligence. These are two ways of teaching that complement each other. In addition to teaching methods, there are design themes that are generally closer to the female sphere. I think, for example, about the theme of the interior and domestic spaces in particular, where it is essential to exercise caution and understanding for the multitude of different forms of contemporary living. It is critical to consider oneself at the service of those who inhabit the spaces, in some cases putting their own authorship to one side.

Maddalena Dalla Mura

I can’t answer this question. Of course, there are personal and individual ways of dealing with teaching.

Nicoletta Morozzi

A friend from Riccione asks for “a lady’s coffee” at the bar. For me, it seems to be an attitude that can also have its own significance in relation to teaching.

Patrizia Ranzo

Maybe so. Personally I try, like I said earlier, to look at people and value them, making them grow in work teams that consider multiple points of view, even disciplinary. In a context like that, I happen to get many lessons first hand.

Patrizia Scarzella

I don’t think so. It takes a great deal of generosity to be a good teacher and to be able to transmit knowledge with passion, altruism, selflessness and without arrogance. This is a rare gift, and it has no *gender*. In your own journey as a student, you always remember one teacher, two at the most, who left their mark on you. It doesn’t matter if they were male or female. I remember, with affection and esteem, Silvana Novelli, teacher of art history at the Liceo Classico in Alessandria, where I studied. In fourth year, after her magnificent lesson, I decided that I wanted to study Architecture. And I have not changed my mind.

There are those who insist that the question of *gender* is unimportant in design culture and that the theme of a specific female creativity is groundless. What do you think about it?

Luisa Collina

It’s always important to ask questions in our discipline. I also think it’s important to do research on the relationship between *gender* and design culture because many female figures of the past are still little studied. There are many female architects and designers who have preferred to stay in the background, leaving the merits and visibility to others. Some names? Denise Scott Brown, married to Robert Venturi, Elisabeth Boehm, wife and muse of Gottfried Boehm, Anne Tyng, lover and source of inspiration to Louis Kahn.

Maddalena Dalla Mura

It seems to me that this question contains and confuses two issues which have different applications and require different

responses. Regarding *gender* issues (which, clearly, does not only concern women and the feminine), such cultural questions certainly deserve to be investigated and discusses in relation to the history, culture and context of design practice, and therefore, also to be explored in the context of education and teaching of design. With regard to “female creativity”, I fear I don’t have a response (as per the previous question). The idea of being able to identify a specific female quality in a project or in the design doesn’t really interest me. It could be a theme for research, but you would have to define parameters, boundaries and contexts and, before that, the idea of “female creativity” should be critically examined, if you don’t want to fall back on easy stereotypes.

Nicoletta Morozzi

I don’t think it is unimportant, rather it has become very complicated and with boundaries that are difficult to intercept. But it does exist. The problem is being able to confront it in a non-trivial way, and with a logic that is different to the old standards.

Patrizia Ranzo

I think there is a specific female quality and this resides in the “gaze”, in the way in which looking at reality and objects which are considered priorities.

Patrizia Scarzella

I think that if there is a specific female quality to design, it would probably make itself known within a few generations, with women who have been taught since they were small, like our daughters, to feel free to express their creativity without any inhibitions and in all directions. Compared to the names of a few great women in the history of design, from Marianne Brandt and Charlotte Perriand to Ray Eames and Franca Helg, there have been many more women left in the shadow, often that of another architect or designer. So I think that there is still so much yet to be discovered... We’ll see...

Is there a female experience that you feel is exemplary in your field?

Luisa Collina

I like to remember Charlotte Perriand and the start of her career: she had just graduated at 24, she showed up at Le Corbusier’s studio, in rue de Sévres, in search of a job as a furniture designer. “We don’t embroider cushions here” was the apparent sarcastic comment from Le Corbu, while indicating the exit. Thinking about this episode and then to the success of the resulting partnership (starting from Le Corbusier’s apologies to Charlotte), I think it can teach us many things today: from having confidence in your abilities not to give up on the first setback, to pursuing your objectives with determination so as to have the ability to become independent at the appropriate moment. If we then think about the worldwide success of LC sofas and armchairs, produced by Cassina, there is even more to smile about: they are basically cushions inside a tubular steel frame. Those downtrodden cushions brought Le Corbusier good fortune!

Maddalena Dalla Mura

Looking back at the history of Italian design and design in our country, what I find interesting about the presence of female (and I think it should be studied more) is not so much the women designers themselves (for a long time, in fact, there were few, but there has been a recent inversion of sorts, at least in certain sectors), but the women (of who there are many more) who were active in preparing, promoting, mediating and disseminating design culture. Often these women did not only work beside, or behind, male figures, but they also assumed prominent roles. I think of

studio secretaries and collaborators, business women and sponsors, shopkeepers and sales teams, editors, teachers, researchers and students, and all of those women active in the associative life of design, or in the promotion of culture within institutions... Without these figures, Italian design and design in Italy would never have developed into what they are today. To give you an example among many, Anty Pansera is a revealing case in this regard. And, to keep up with current affairs, I have noticed curiously in recent years as the major institutions dedicated to design in Italy, and particularly in Milan, are led by women (AIAP, ADI, TDM).

Nicoletta Morozzi

Considering the work that she has done on the use of the thread, as the foundation of fashion-clothing, I would say Maria Lai. In terms of passion, vehemence and dedication, I would say Vivienne Westwood (not feminine in the slightest). But perhaps it would be more appropriate to list some individuals who were born male, but have a great femininity. Going back to the point, where does the border lie?

Patrizia Ranzo

There are many success stories: its hard to give an example, even for men. We have to look at recent design history and then we will find some great stories, because they are the result of some very significant human, professional and social journeys.

Patrizia Scarzella

For some time now, I have been following *Design per il Sociale* in disadvantaged contexts both in Italy and abroad, especially concerning women. I have held creative workshops with the objective of “unleashing the creative potential of women”, indicated as the most important by international foundations who fund these types of projects. We have had the privilege of being able to study and we consider it natural to be able to freely express our creativity. The women who do not have this freedom and who, at a certain stage in their lives, become aware of being able to create (and not just “make”), discover an extraordinary power within which I really think can change the world!

round table

enterprise

How and when did you come to the decision to become an entrepreneur in the field of design? Have you come across any particular difficulties due to your *gender*?

come across a number of difficulties, but not because I am a woman, but because I was young, inexperienced and lacking a consolidated structure behind me. There are difficulties likely common to anyone who wants to go it alone.

Carlotta de Bevilacqua

Being an entrepreneur wasn’t a decision, it was discovering a new life while going through life. After a humanities based secondary education, I decided to study for a degree in Architecture, humanistic and scientific research, visionary passions and commitment to militant projects. “Working” towards a collective good has been an ideal, a commitment, a discipline and a decision since my university years. The theme of enterprise as a woman seemed very far away at that time. But in the castle of crossed destinies, the dream of doing design that was expressed through architecture, which had started thanks to my mother, Franca de Bevilacqua, an architect in Milan, later transformed into a business thanks to the teaching and daily experiences with Ernesto Gismondi, founder of Artemide and a lifelong companion. In fact, the course of life, and mine especially, is often a journey full of meetings, discoveries and experiences that nourish our multiple perspectives on multiple open platforms of creative thinking. This is how I discovered how a woman, with humility and curiosity, but also with irony and awareness of her own limits, can combine scientific, creative and human knowledge. In my professional life and as a woman, I have always thought that I had the duty to have as an objective to try and introduce better and alternative qualities into the world than those that already exist. With optimism, and sometimes confusion, I have tried – both as an architect and designer through using space and light as indispensable materials for life, and as an entrepreneur through vision and innovation through distributing useful and beautiful artefacts, tools and solutions – to educate the present and contribute to the future. I have tried to do it as a human being, not as a woman in particular. My identity as a woman is still perhaps partly unknown to me, but it would certainly be the same if I were a man. A person’s identity is not a *gender*. The happiness of men and woman and of all living things, I think, is found in respecting the freedom of belonging to a *gender*.

Paola Lenti

I started working when I was very young, in my first small studio in Meda. For years I was working with graphics and set-ups for different companies as a consultant. Eventually I found myself only doing what other people wanted. I had my ideas and I didn’t want to compromise. I have certainly

Monica Mazzei

My history is one of family and business which continuously intersect in everyday life: a very Italian history. Work, home, life was a single thing. Maybe they are even now. The home where I spent my early childhood was next to where the furniture was made and displayed. When I was little, I used to play with the tools, I enjoyed staying in the factory, watching the customers when they came in to choose their furniture. Continuing this work was a natural choice, as well as a privilege. Mine is a “masculine” family. When I was born, it had been 90 years since the last girl had arrived. My brothers, Valerio and Roberto, had sons, I have a son. The male sex continues still. But for me, this never posed a limit or a problem. Talent, intelligence and ability don’t have *gender*.

Patrizia Moroso

When I entered the world of design, it was totally masculine. In the 1980s, almost all entrepreneurs were men, as were designers and architects. A woman who wanted to get close to this area would have encountered obstacles, barriers and uncertainties. In the 1950s, my family found itself facing this problem, albeit unwittingly and even though my mother was not particularly feminist. When my parents started the company, my mother was 16 and my father was 20. As with many other businesses started in the early post-war years, the main problem was the work, not the division of roles. My parents had similar roles in production, she sewed and he upholstered. This small artisan company, in the span of only eight years, was transformed into a small industry with an assembly line and everything else. From 1960 onwards, my mother, despite not having a degree, had a very important role in the management and development of the company. The roles of my parents have always remained equal. I never perceived any difference. It seemed normal to us children, joining the company. When I started in 1985-86, I stepped in to lend a helping hand in a time of crisis. I brought my ideas and my references with me. I came from Bologna and I had friends in Bolidism. I wanted to introduce these stimuli in the company. Happy to handover to us, the second generation, our parents let us create our own experiences, with the amused eye of those who watched “strange” people arrive and with the pleasure of having young people with them. I looked around and there were

no other women, only men (Newson, Arad, Kita...). I was curious to learn about women who were doing interesting work, but I couldn't find them. Until 1998, when I met Patricia Urquiola and I jumped for joy. I saw incredible talent in her, it was clear immediately. She too, at first, met with difficulties when she presented her designs. Our meeting was an immediate mutual recognition. We felt like accomplices straight away, understand each other instantly. We had the same ideas, even in terms of design vision. We loved the same things, art, architecture and, like when you meet a friend and you get along, we started doing things together. I was so easy to work with her, intense and creative. We immediately established a "gossipy" relationship. This never happened to me when working with a male designer, because those are different kinds of relationships, professional, yes, also friendly, but they have a limit. Men never let themselves go completely, they maintain a distance in relationships. With a female friend, this wall comes down. I have travelled a lot with Patricia. Many designs come out of dialogue with her. This is a feminine specificity: interpersonal relationships are easier, more direct and profound for women.

Sandra Vezza

I have always been directly involved in architectural production due to the different expansions of our business and investments in the property sector, which I have always tried to give an original soul. Design and applied art in this direction have always played a key role. Obviously, the irreverent Gufram icons have been a constant in our fittings. Their appeal struck me instantly and I became an avid collector, so much so that I wanted to buy the company one day. A dream that came true after a wait of ten years, when I finally, together with my son Charley, I had the possibility to give new life to this important element of Italian design. I don't think I have been hampered or received allowances just because I am a woman. After all, my colleagues who came before me were able to set the balance with their authority, competence and vision.

It is now easier than it was to be a female entrepreneur in a sector that is heavily populated by "captains courageous"?

Carlotta de Bevilacqua

The presence of women in the worlds of business and design, in Italy in particular, is still limited despite the ever more strategic and crucial contributions from women in terms of research and vision. Nowadays, female professionals are certainly more respected and therefore accepted in the world of business. I am convinced that the present and the future are already offering new opportunities to a significant female contribution, which today is stronger and has more resolute action. I think that it's a great opportunity for a female way of doing business. So nowadays, it's definitely easier. However, time is a key issue for our professionalism. This reality of imbalance between female and male presence often depends, as we know, on social and cultural conditions that bind women's roles to family commitments and responsibilities, limiting and impeding their freedom to manage dedicated times and spaces. Even if *gender* distinction seems outdated today, the history of our society refers back anthropologically to models that pose, even if not openly, limits on women's freedoms in terms of time management, which then tend to penalize their active professional roles. Both my profession and personal lives are closely related to the value of time. For me, it is not easy to reconcile daily commitments and complexities, struggles and joys, but rather as an orchestra conductor or through resilience and "gravitational waves", you can address and solve different moments moments of life with love, strength and positivity.

Paola Lenti

There have always been difficulties, and not just in design: there are obstacles that must be faced with determination and a great sense of responsibility.

Monica Mazzei

Difficulties and limits, in my opinion, are often those that we give ourselves. Certainly, nowadays, there are more openings in terms of accepting women in positions of power than in the Middle Ages. But I am still convinced that it is the ability and intelligence of each person, as well as their sensitivity and courage, that makes them a "captain courageous." If we look at the past, we can find examples of women pioneers in various fields, even those that were considered more "masculine". They are women who have had the courage to dare, to not back down. A real area of discrimination between men and women is motherhood, which in my view is a great privilege for women, but it can turn into a career limit. However, it is always a difficult choice to manage.

Patrizia Moroso

If you are convinced, you can do it: time is quite a fluid variable. Certainly nowadays, some thirty years after I started, it is easier: there is a greater female presence in the worlds of business and design, even if we haven't quite reached 50/50. There are countries that have made more progress, but Italy is more difficult in this regard. In Australia, for example, the majority of people I speak to and work with are women. Australia is a wonderfully feminine country nowadays, whereas up until the 1970s, it was violently masculine. Even in modern day Germany, there has been a total change because there is a majority of women in design, art and architecture. *Gender* is not indifferent. In some positions, I think is just better to be female. It is easier for women to question and relate. It's a question of empathy. And this is not a male gift, or at least not of all men.

Sandra Vezza

I come from the food and pharmaceutical industries and I can't really make comparisons, but from my recent experience in design, I can say that courage and lucid madness are the basic components of this sector. Otherwise you wouldn't be able to explain the aesthetic risks, the thirst for the avant garde, the desire to subvert, sometimes even the rules of physics, and the resounding defeats that design entrepreneurs go deliberately against. I don't think that there is a magic formula for everyone, but certainly behind each design entrepreneur, there is also a visionary alchemist who knows how to feed the world of poetry.

Is there a female way of running a business?

Carlotta de Bevilacqua

It is common in the female sensibility to know how to unite, put together, in life as in work, sharing spaces, research, thinking and creativity. A "female" value is the ability to create a group, almost a family in which we are all called to do well, comparing and trusting each other. I do not support lonely, top-down management, I believe in a working team, to which we give a direction, a vision. Nowadays it is crucial to reaffirm a vision, to know how to understand the new technological and cultural borders, reflecting on the need for a global world that needs to be reinterpreted and respected in order to offer flexible, qualitative and accessible responses. Women have always been called to have responsibility and more complex roles due to their nature of bringing things together and organizing different aspects of everyday life and knowing how to balance them. Another typically feminine trait is the attention paid to "taking care",

a predisposition that is transmitted into whatever they design, in the relationship that objects have with people and the relationships that they create. Women mainly work for the long term, for tomorrow.

Paola Lenti

The "good" of a company must be the common goal of all those who work there, I think about the entrepreneur who each day must give an example, incentivizing their employees and giving them serious motivation to carry out their tasks. Work, integrity and honesty always pay off in the end, and they do not differentiate between a man and a woman.

Monica Mazzei

Edra has a male president! My brother Valerio is the head of the company. We are equal partners, but he is the president. At the foundation, there is respect and division of work, then we try to discuss all aspects and share the most important choices together. Most of our employees are women; capable and very determined, there are no rivalries between them nor with their colleagues. Again, the experience I have had over the years has convinced me that the real difference between people is not in their *gender*, but in their individual intelligence.

Patrizia Moroso

In my case, I don't lead the company, which started off as a family business: it is still run by the family, us children, alongside my father and mother who are still very much present. We are also joined by a group of managers, half men and half women. I push for the recruitment of women. There needs to be a proper proportion in the workplace. This should be the norm, not positive discrimination. Talent and competence would then be equally distributed between men and woman, it is the synergy between the different roles that leads to harmony and good quality management. You need to know how to put together a close-knit team.

Sandra Vezza

I don't think there are a series of definitive female methodologies or practices for leading a business. I do believe that there are some behavioural qualities that are unique to our spirit that make the air that you breathe in the company different. For example, a woman never takes anything for granted and, using a bit of female psychology, she can translate empathy into a purposeful and stimulating value for the work environment. In certain choices or delicate situations, this value helps in terms of greater clarity, even when it comes to not giving up their positions. That's why when I put my mind to something, I never give up: Gufram is a perfect example.

There are those who insist that *gender* is unimportant in design culture and that the theme of a specific female creativity is groundless. What do you think about it?

Carlotta de Bevilacqua

I think that within an ethical, cognitive, human and often tiresome professional journey, it is talent that brings solutions and expertise, and if you're good, also beauty. I don't think it only depends on *gender*. I have never thought that there was a female or male way, or any other *gender*, of making design. I think about the different personalities, talent, study and the commitment in making. Creativity is neither male or female, because it is the ability to use design to synthesize and produce an idea, a dream, big or small. In this, I sometimes see a difference between men and

woman, because women are more drawn to this path of synthesis, even starting from the smallest detail. Us women need to organize our time, and this forces us to have clear objectives, to evaluate and choose them. Women have a more open gaze and, in apparently minimal gestures, they perform a synthesis that makes family and work life work. This attitude is historically more feminine.

Paola Lenti

I simply do not agree. I think it is a false problem that has never interfered with any business project that I have faced in my professional life.

Monica Mazzei

Until now, Edra has only dealt with male creatives. But I think this is just coincidence. Design is a product that should be evaluated for its uniqueness. For the beauty that it expresses, for the history that it narrates, for the challenge in putting it together and in the search for the best material to define it, for its functionality... I don't think that design culture can refer more to men or to women. Edra is open to evaluating each design on its own merits, without any discrimination based on the *gender* of the person who designed it.

Patrizia Moroso

I respect and love design and, fundamentally, I don't ask myself where it comes from, but I know when it's good. There are extremely beautiful male qualities, just as there are extremely beautiful female qualities, but these are qualities and that is how I understand them. I try to seize the best from those who work with me. Diversity is a great value, one of the most important for our society. Diversity is life. Understanding diversity and bringing it into an area like design, a very small world, which involves questions of style, ways of thinking, is the most beautiful thing. There are more than fifty designers in our business. It is through their different background, cultures and aesthetic visions that they express their diversity.

Sandra Vezza

Creativity absolutely has no *gender*. That should be established at this point. Equal to men, among the masters of the twentieth century, there have been just as many women who created iconic, timeless objects. Maybe in the past they received less attention and today, their rediscovery, insights, books or exhibitions dedicated to them, I think should be more considered as an indemnity than a desire to claim *gender* primacy. I say this because I know that women, in life and in design, do not need preferential treatment to take the space that they deserve.

Is there a female experience that you feel is exemplary in the area of design entrepreneurship?

Carlotta de Bevilacqua

Rather than in the business of design, where there is a new generation of young female entrepreneurs supported by technological innovation, my figures belong to the world of architecture. I have always admired women travellers who explored the world, drawing inspiration and knowledge. Among them, Charlotte Perriand has been an example and a reference since I was a little girl. Reflecting on the history of female creativity shows that women often expressed themselves in couples, as an active and positive element of intellectual complicity sometimes existential, where their design was the protagonist, free to write the future. For example, couple in architecture such as Charlotte

Perriand and Le Corbusier, Ray and Charles Eames, Denise Scott Brown and Robert Venturi, Elizabeth Diller and Ricardo Scofidio, Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa gave, and continue to give, important and profound lessons on life.

Paola Lenti

I have always admired Maddalena De Padova, but I think that whoever uses commitment and perseverance everyday to achieve positive results is worthy of consideration and esteem.

Monica Mazzei

As I said earlier, mine is a history it and of itself as is that of Edra. I lived and breathed the business as a child, I grew up in the world of design and furniture production. I do not have a reference point. My growth as a person has gone hand in hand with entrepreneurial maturity. It was a natural process. I like my job. A great effort and a great privilege, without a shadow of a doubt.

Patrizia Moroso

A wonderful woman like Maddalena De Padova is an icon because she knew how to present the architects and designers of her age onto the international scene, creators of objects that were typically Milanese in their elegance and expressiveness, and made Milan great in the world. She made it so that Milanese design became identified with what was happening in her showroom on corso Venezia, where I went when I was a girl and I always watched on carefully. That shop managed to represent Milan and Italian design. It was a banner and the immediate implementation of a style, or a very precise thought. In some way, the personality of the city was best told through Maddalena De Padova’s work.

Sandra Vezza

Maria Simoncini is, for me, a key figure of Italian design; a woman of product and production able to foresee the cultural repercussion of her business decisions. An outsider, perhaps because of her reservedness or the simple reason that people have not yet recognized her contribution, which marked a new starting point in the late 1960s. If current design can afford to use a certain freedom of language at any level, it is also thanks to her. It’s no surprise that Gavina also involved her in his businesses. And then she, like me, loved Pop Art.

round table

promote

How and when did you decide to work with design communication?

Ambra Fratti

I didn’t actually make the decision, I was already working with industrial design and interior design in the 1970s when I started to take my first steps into the world of PR, and even more so since the 1980s when I started my studio, Alam per comunicare. From the start, together with fashion and cosmetics companies, I had the chance, or should I say the fortune, to work with companies with a strong propensity towards research and design. This initial experience enabled me to focus on my genuine interest in this world and inspired me to follow this inclination. The result was that, since the mid-1990s, Alam has only had clients in the world of interior design, in the broadest sense of the world.

Donatella Matteoni

There was a major change in 2010, after about fifteen years in communications roles in the field of fashion design. I had always thought that the relationship between fashion and design was very stimulating, and I was intrigued by business and projects that spanned the two worlds. The privileged encounter with real industrial design came with Flos, an established company with excellence in the field of lighting. Entering the world of that company was a full immersion in the history of Italian design, a real *coup de foudre*. The communicative challenge is complex and fascinating at the same time: narrating an extraordinary past on one hand and, on the other, the strong drive towards innovation and rapid technological progress that drives us towards the future. An experience that enriches me continually from a professional, cultural and human point of view and which has made me more aware of the importance and seriousness of our role.

Michela Pelizzari

I have always wanted to work with design and architecture. I have worked in companies where I mainly had to deal with design content. I saw how this discipline was studied, dissected, read and criticized, and so I learned about the design approach. At PS, the company founded with my partner Federica Sala, we always say that the design process of communication must take place at the same time as the product. It can not be activated at a later date. In terms of my training, communication is design. Starting from this premise, it becomes possible to talk about other things, to cross languages and make content and people

from different worlds and different product categories enter into dialogue. Many, reductively and simplistically, think that communication means working as a press office or PR department, two totally different areas. The process is much longer. You need to decide on a strategy, establish the tools to use and the designers who are able to translate a given concept. Then the operational machine is also made up of specific actions, such as the event, dialogue with the press and with the public.

Fiorella Villa

My work in communication came about through chance, rather than a considered choice. I joined B&B Italia not being fully aware of the prestige of the company, and initially in another role. I was immediately struck by how committed people were to their job, the passion and vision that guided their choices. My journey towards communication came in the early 1990s, when the company decided to strengthen its R&D Centre, a flagship from a design point of view, also in terms of communication. Years of commitment and hard work followed in order to create a comprehensive and strategic approach relating to various areas of communication. A non-trivial task in a very demanding company which always makes excellence its *raison d’être*. Faced with such dedication, the exciting opportunity to share a project of growth and development with an active role. “In the beginning, there was Piero Busnelli” and since then, challenges have appeared every day, along with the opportunity to engage with innovative design and extraordinary people.

Mariangela Viterbo

This wasn’t a decision that I made. It was good fortune that brought me here. In 1969, coming back to Milan after three years of working and studying in London, looking for work to scrape together some money with the aim of leaving for Germany to perfect my horrible German, I responded to a job advert for a personal assistant. Fate had it that the company was De Padova and they were looking for an aide to the owner, who had recently been widowed, to work as a secretary and filter the amount of requests from customers, suppliers, journalists, etc. When in London, I lived in Chelsea, close to the first Habitat by Terence Conran, where I often went to dream about my future home. At the time, De Padova sold some Habitat products and made more under license. I recognized them during my interview at the De Padova shop, and this certainly helped me in the selection. Once again, chance helped me. I then more or less invented the communications work – like many other

colleagues in this sector and others – at a time in which there were no specialized degree courses. Industry publications were not as common as they are now, not in Italy or abroad.

Design communication and promotion (on a mass scale) in Italy was implemented mainly by women. Do you think there is a particular reason for this?

Ambra Fratti

I don't think that there is a specific reason for this female preserve. However, it is true that in communication, more and more women have found ways of occupying significant roles, being able to express themselves with increasing success. This particular affinity with design maybe comes from aesthetic sensibilities, which are typically feminine.

Donatella Matteoni

I think that this has happened or happens not only in design, but generally in product communication, where you need to speak about a product in a poetic or emotional key. This could be due to women's more natural storytelling capacity, which leads to a more instinctive way of passionately and emotionally conveying stories, ideas and visions.

Michela Pelizzari

At PS, we combine a female approach with a masculine one (which, from time to time, can be interchangeable), although we are both women. I think that the real difference between men and women is in the diversity of thought processes. But both approaches are useful, they should be complementary. A woman can assimilate male processes as much as a man can assimilate female ones. The two worlds can affect each other and the nuances become more sophisticated and interesting. Going back to the reason why it is mainly women who work in communication, perhaps simplifying, is found in the ability to be hospitable, and generous in spending time and energy listening to stories. It is because of their ability to re-tell these stories, trying to interpret them in a new way, depending on the interlocutor. The skill of not getting tired of repeating the same information over and over again, which gradually becomes more and more precise and which is increasingly internalized and made your own.

Fiorella Villa

Based on my belief that women are still suffering from a prejudice that is rooted in the 1990s which asserts that communication is not a strategic sector, I believe that women engaged in this field over the last twenty years are professionals of the greatest calibre. I count and recognize myself in this category of very demanding, creative and outgoing women who perfectly understood the responsibility of their role and want to listen and be listened to. They are often driven by a great passion and interest in what they do and a certain sensitivity and receptiveness to the world around them.

Mariangela Viterbo

Perhaps because when it all started, interior design was considered as a women's thing. So much so that one of the most followed features appeared in "La Cucina Italiana"! In addition, most of journalists working in the industry were women which (perhaps) made relations easier. Later, the industrial sector entrusted these roles to their daughters and wives, just like the one of choosing fabrics for the furniture, convinced that it was an easy – and therefore "feminine" – job.

How are new technologies changing your work?

Ambra Fratti

Substantially and decisively, especially in terms of working methods, actions to carry out, languages to adopt, ways of interfacing. Everything is faster, excited. In any case, I rest firmly on the belief that no new technology will every replace the power of direct contact, a smile, a gesture of human spontaneity.

Donatella Matteoni

More than changing, I would speak of a revolution that is under way in communication, with radical benefits in terms of speed, immediacy and the visual impact of the dissemination of content, such as the viral spread of moving images. I think that our curiosity and will to experiment with new methods and means brings the risk of neglecting the vertical deepening of content, in our case the narrative of design culture. It is very important to use new technology with awareness and maintain all the goals of our communication: extension, impact and depth.

Michela Pelizzari

Technology is part of the process, a tool and means of spreading a message. But the more a technological tool takes hold, the more a traditional tool takes on new value. It is always a question of complementarity. Like saying "feminine" is a written letter, and "masculine" is a fantastic keynote. Both are needed at the right time for the right situation. In the old way of doing PR, there was pre-packaged content. You had to "sell it", "deliver it", tell a story and hope the audience adopted the concept. One way. The big difference is that now the sense has doubled. With digital technology, we are immediately closer to the brand, to the designer, to the product, but also to the consumer. It maybe the case that the consumer is the first to speak directly about the product that is being communicated. You therefore need to know how to listen and act accordingly.

Fiorella Villa

It is as if a tornado has passed through, far from having exhausted its power: a violent revolution has affected communication, subverting almost sacred roles and principles, disrupting certainties. The proliferation of channels, strategies, the knowledge of digital natives... We have all become slaves to the digital connection, like it or not. Businesses could not have imagined such a quantum leap and I felt overwhelmed by these new and endless worlds of communication, to be handled with limited resources. I then allowed the myriad of stimuli settle, I observed the phenomenon and brought focus back to the world of design and its rules. Speed and complexity have been growing exponentially, everything is in constant flux. And now? I think that strategic thinking will always make the difference, child of the "old world" experience. Like a skilled "director", I define objects and strategies, to be developed later in collaboration with skilled professionals, often external, who, in addition to overseeing the digital world, support us in understanding what comes next.

Mariangela Viterbo

Very much. The decrease (in number and importance) of the printed page pushes towards a greater use of the internet. The weight of the web is increasingly important. It is impossible to ignore.

There are those who insist that *gender* is unimportant in design culture and that the theme of a specific female creativity is groundless. What do you think about it?

Ambra Fratti

Classification, forced memberships, definitions are all too often intellectual and academic exercises: they are not a part of my being and thinking. I believe that in the world, there are always individuals with special talents, creativity or even genius, capable of expressing themselves in a very characteristic and peculiar way. Such uniqueness, diversity of feeling, facets are impossible to forcibly trace back to a *gender*. The mind and the heart must be able to escape such classifications, at least that's what I think.

Donatella Matteoni

Naturally, I think creativity is something subjective and individual which has nothing to do with the issue of *gender*. In practice and work experience, I can't deny that I sometimes perceive and communicate some creative traits as being feminine, such as a taste for the decorative appearance of an object, or the clear vision of its relationship within a specific environment. I think the pure object of industrial design is still in the collective imagination, very close to the patriarchal theme.

Michela Pelizzari

I have always got angry when I hear people talk about masculine and feminine, and even more so when I hear people talk about "things done by women". How would people take it if we used the word "men" in place of "women"? The reasoning would no longer stand. For a long time, perhaps out of rebellion, I preferred to only speak about men. Once at the Salone del Mobile we wanted to do an exhibition called *Men at Works*, which we later turned into *Ladies & Gentlemen* because, in the end, it is always a matter of union of visions and approaches. The only *gender* distinction that I allow to pass, also applied to the context of creativity, is, as I said before, a difference in ways of thinking, a different logical approach. But the important thing is in the *doing*.

Fiorella Villa

I believe that female figures have been penalized by a cultural and social vision that has deep roots in history. I have never personally classified creativity in terms of female or male. I have met professional women with design philosophies that were diametrically opposed to each other, with minimal design on one hand and a much more decorative style on the other. In my view, the reasons are found more in the culture and in the experience of the individual, which is predisposed to certain forms and expressions linked to *gender*. My experience had led me to appreciate those designers, men or women, who were fully able to express themselves through their design vision, defending and asserting their precise style, which is then translated into strong public empathy. Patricia Urquiola is an excellent example of this.

Mariangela Viterbo

I wish it were unfounded. It would mean recognizing female creativity in the same space and resonance that male creativity is recognized in. But it is not like that. Like in most fields, women need to be twice as good to be recognized and respected. It is easier if they put their signature next to their husband's or employer's. That's why we welcome exhibitions on *gender*!

How many women have you publicized in your professional experience? Is it usually more men or women? Why?

Ambra Fratti

In my job, I have worked in communicating products, designs and companies. Of course, the story of an object or the description of a company is littered with people, where males prevail, but, I repeat, the main focus of communication were the products.

Donatella Matteoni

I have certainly publicized many more women during my experience in the fashion industry, where the proportion of famous and successful designers is more or less evenly split between the genders. In the area of internationally renowned designers who work with our company and with whom I have the honour and privilege to be able to publicize today, I can list just three female names. There's no reason why the number of female designers in this type of scenario is still numerically inferior. I hope and wish that this number grows quickly.

Michela Pelizzari

More men, certainly. Because, in the end, it is still more fun to work by adding a bit of flirtation. Women are often less self-ironic. The women which whom I most enjoy working are those who have a masculine approach, but peppered with a soft feminine dialectic. And the men I like talk to, and those who make me bring things into question, are methodical and logical, but they know how to relate like women. But especially those who do are not upset by being mutually influenced by the specificities of *gender*.

Fiorella Villa

Over these twenty-five plus years in design, there have not been many female designers who have worked with B&B Italia. The most intense experience has undoubtedly been with Patricia Urquiola, but the list also includes Monica Armani, Nipa Doshi and a few others. I must admit that with women, there is an immediate and extraordinary harmony. They are all very personable, in spite of their reputations perhaps justifying decidedly more haughty behaviour. But between one project and another, a clear common denominator emerges: a great ability to impersonate different roles, manoeuvring like skilled acrobats between the role of professional, woman, wife, mother, to match an ideal of perfection that I fear nobody had chosen, but which represents the model that is imposed by society. I think that this ability to handle different roles at the same time gives them creativity, efficiency, effectiveness and a constant commitment to excellence, as well as sharpening their determination.

Mariangela Viterbo

Certainly more men, because the companies that I have worked with, both internally and externally, have mainly assigned their projects to men. At Herman Miller: all men. Now, fortunately, immediately after Charles comes the name Ray Eames, but it wasn't like that when I started. The same at Cassina. How many year was there talk of Le Corbusier's design without mentioning Charlotte Perriand? Or mentioning her as a co-author when the piece was sentiently her creation? I worked with the Danes Nanna Ditzel and Grete Jalk a little in the early 1970s, at the time De Padova imported a lot from Denmark, but in a very small percentage when compared to male designers. I made up for it recently, working with Gervasoni, who entrusted an entire collection to Paola Navone. With Effegibi, with Giovanna Talocci as the main designer. With Paola Coin on her collection of table objects. I can say that Maddalena De Padova and Paola Coin as entrepreneurs and Paola Navone and Giovanna Talocci as designers are the only women who I have happened to publicize in my long professional experience in the world of design.

round table

historicise

How do you explain the removal of women in the historiography when compared to the considerable female presence in the history of Italian design?

Mariateresa Chirico

In my view, the explanation is anthropological, social and cultural and it has the same roots as the conception that has prevented women over the centuries from carrying out their craft, or even having their roles acknowledged. The dominant culture has always been male-dominated and women, who by nature have had the task of procreation and perpetuating the species, have always been relegated to nurturing the offspring and managing the family and the home. Man gave himself the economic and social roles, tied up in both maintenance and the political dimension. Two parallel paths, that of the man and that of the woman, in equilibrium for a long time. The claim – and it was often seen as such – of the woman to cross over into other areas that were not hers has been hampered, in many cases even ostracized. Even historiography, until recently the preserve of the male world, has continued to emphasize the same attitude, ignoring and concealing the important role of active female figures in the history of Italian design.

Anty Pansera

It is only at the end of the 1980s that we see, in the Italian context, some texts that make reference to women: *Dal salotto agli atelier. Produzione artistica femminile a Milano 1880-1920* (Aurora Scotti, Maria Teresa Fiorio, Sergio Rebor, 1989) and *Profili di donna nell'architettura e nelle arti applicate* (Laura Castagno, 1990). Before them came *Le spose del vento, la donna nelle arti e nel design degli ultimi cento anni*, by Luciano Rubino (1979), denouncing “the various Argan-Banham-Dorfles-Hitchcock-Pevsner-etc. for not wanting to remember that female sex also produces artistically and is part of the human race...”. In the 1990s, it is very hard to find texts that approach this theme, and the request from Lola Bonora and the UDI in Ferrara, at the start of the new millennium, for me to analyse and think about it for “X Biennale Donna” (2002), had, in some ways, baffled me. I had never previously considered “gender” issues, but concentrating on them, amplifying the presence of female “protagonists” in design culture is fascinating and not just because over time, they have appeared as active in design “from lace to the motorbike”. We could better explain the absence of historiographical studies “on the part of women” designers, with the not significant presence/multiplicity in Italy of stories in this sector. Mostly written by the designers

themselves, and aimed mainly at standing the test of time, in valuing the poetics of the same extenders/“protagonists” and pioneers. And no female designer has ever ventured down this questionable, and not very inclusive, road. Hats off to women!

Rosanna Pavoni

Thanks to your invitation, I have started making some reflections and research on the subject and I have discovered a whole new world. A world that has been the subject of research, studies and exhibitions and which has a considerable literature that, I confess, I did not know about until now. I don’t feel, for this reason, able to give elaborate responses because I don’t have the proper tools to do so and I would rather align myself with those who have spoken about women and design and who have certainly done so better and earlier than me. First among them is Cheryl Buckley who underlined how the applied historiographical methods gave priority to the selections, classifications and typologies of design, categories of designers and production methods that led to the exclusion of women from being included in historical research. Certainly, much water has passed under the bridge since Buckley’s observations (I think most of all about her assertion that excluding artisans from design history served to effectively exclude the majority of what had been designed by women) but some of her positions still provide a great deal of stimuli, such as when she sustains that the most important thing in the discussion is the idea that design is a collective process that involved groups of people, in addition to the designer. This clearly undermines the idea of the “master”, of the “isolated genius”, in favour of a design made up of relationships. Design made up of not only products/symbols, but of objects that are part of each person’s experience and which have shaped the material culture of us all.

Raffaella Poletti

“History” has remained, for the large part, mostly the preserve of academia, for obvious reasons. Among other things, research needs funding and, outside the university system – and here there’s also lots to think about – the choice of themes under investigation depend on or are largely determined by who commissions the work. When the “socio-political” commission in a broad sense, self-organized and institutional, breaks up, and even research depends on economic and strategic assessments. This is not to say that there are no enlightened parties in this field (I am thinking of Alessi’s revolutionary way of working – as a commissioner – with Marianne Brandt).

But university research is also an expression of power relations: academic, as well as *gender*. This has conditioned both the ways of university co-option and the choices of financing research projects, as well as the legitimization process of those who write them, and, more generally, the division of work, the credits of the project and visibility. This in spite of the role of women in leadership roles in the publishing industry which has been strengthening since the 1970s (but only in periodicals). In any case, from a historical perspective, before World War II, the representation of women in the field of applied arts and crafts was significant only in gendered fields (such as textiles, ceramics), areas that, in the post-war period, in the moment in which the country was heading towards industrialization, were considered more and more marginal. Then, when there were some significant achievements in the field of industrial design and mass production, the role of women with teams, in professional pairs, in businesses (often created by the woman herself) was *generally* given lower recognition: a problem that is found in many areas of cultural production in Italy.

Raimonda Riccini

This problem does not just affect, as we know, design history, but other histories too (arts, science, etc.). Basically, history is the narrative of the journey, of war, of conquests made by great men, in command of other men. Women play a secondary role because they had other duties: motherhood, domesticity, household tasks. We must acknowledge that the lack of women in the spotlight comes from the differentiation of social roles and the division of labour, which was unchanged until the twentieth century. In Italy, this inequality was particularly marked due to the delay in the country’s process of modernization, with limited access for women to the world of design, but also on a “blind” approach on the part of a culture that was almost exclusively marked as male. The indifference found in historiography does not surprise me. I’m probably more surprised that even within the Bauhaus, there were barriers between male and female tasks, to the point were they have prevented women from participating in more technical workshops and the most prestigious courses...

Is there a female way of approaching historical research?

Mariateresa Chirico

I don’t know if there is a female way of approaching historical research. In terms of historical research carried out by women linked to the study of design culture there is, of course a level of attention, syntony and participation that is probably absent in a male historian. A kind of desire for knowing and making known the true value of many women who often did not get their proper acknowledgements, even though they deserved them.

Anty Pansera

I don’t think so. There are “tools” that qualify the development of any history, the formation of those who study and analyse it and the goals that they pursue. The tension towards “objectivity”. And certainly, it is part of the “Italian case”, even the delay in dealing with the history of Italian design... (as with its relations with foreign design). Like with the overdue (yesterday, today? and tomorrow?) “absence” in university institutions aimed at design training, but also humanities departments, of teaching posts in design history and decorative and applied art history. It is decisive that the research is in prepared hands: there’s a proverb that says, “war is too important to be left to generals” and “the economy to the economists”, paraphrasing the sociologist James Samuel Coleman, even design history – indispensable for the future of design – is too important to be left to the designers...

Rosanna Pavoni

As an art historian, I feel very attached to this issue because, for a number of generations, art history was written about the great male personalities, to the detriment of careful and detailed reading of women and their role in society (Griselda Pollock writes that the central figure of the art history discourse is the artist, presented as an ideal that accompanies the bourgeois myth of the universal man, disconnected from social classes, able to overcome obstacles). An interesting example of this paradigm, which I happened to reread when reflecting on women and design, is in the case of Robert and Sonia Delaunay: the former is credited with theorizing the theory of *simultanéisme*, while the latter is attributed with the application of these theories and the diffusion of Robert’s work.

Raffaella Poletti

Personally, I don’t believe in a “female way”, but rather a conscious interpretation of questions related to “identity” and “power”: so, themes of investigation, role and figures (when possible) read trying to highlight the systems of relationships, processes and the emergence of subjectivity.

Raimonda Riccini

I must say that I have never really been drawn to the theory of difference, because instead of those things that distinguish human beings, regardless of *gender*, I prefer things that unite. We need to recognise that, in reality, there is a distinction between attitudes and skills between the two sexes. We know that they – with the exception of issues related to physical strength – are largely social constructs and that the genetic differences that distinguish us can be emphasized or played down, depending on cultural and historical moments. In our society, some female characteristics and abilities have been emphasized, which today have widely come to characterize women. Among these, I do not think that in intellectual work, in which historical research plays a role, there is a particularly verifiable way from a methodological point of view, of the relationship with the sources and with the techniques of the trade, or the quality of the results. Rather, the feminine approach has brought forward new issues that have given rise to new methodologies and favoured moving historiography in general towards new and unexplored avenues of research.

There are those who insist that *gender* is unimportant in design culture and that the theme of a specific female creativity is groundless. What do you think about it?

Mariateresa Chirico

I don’t think that there is a *gender* difference in a good design, that is to say, it’s not possible to tell whether a product is the fruit of the creativity of a man or of a woman. And fortunately so. *Gender* difference is not an indelible and recognizable “signature”. The way in which a male or female designer come to realize their idea may very well be different. But this is related, in my opinion, to the different approaches to life that men and women have, and this is translated in how we react to events and situations in different ways. I think that a woman designer works with a greater amount of enthusiasm, that she puts a stronger dose of passion; an emotional charge that gives warmth and value. It should be added that for women in the professional world, as said before, they must be particularly determined. Even today, despite all the talk about equality, they must prove their worth, they need to be that bit better than a male colleague.

Anty Pansera

“Women’s work – in the area of solving everyday problems – the house, tools, decoration – has always been an internal

view of the problem, a structural and never superstructural knowledge, or taken from others, as if often the case for men. This is the consequence of the dual role that the intellectual woman must play, always thinking about herself and more often, also thinking about other people”: I quote Laura Castagno. Perhaps from this reflection, we can draw the belief that female figures should be studied even more, to fully understand their role: training spaces that today we retain as historical have only been open to women for less than a hundred years. In the Bauhaus, “cradle” of modern design, women were excluded from the metal workshop, instead occupied with textiles and ceramics. Marianne Brandt was the exception. It was only in 1928/1929, at the ISIA in Monza, that the textile workshop was opened up to girls thanks to the presence of foreign female teachers, Anna Akerdhal from Sweden and Aina Cederblom from Finland.

Raffaella Poletti

In principle, I think that this is a theme among many possible readings of contemporaneity, while I think that it might have a decisive bearing in retrospect, where the fields and modalities of deployment of women’s creativity were “forcibly” conditioned by the role assigned to them in society.

Raimonda Riccini

As I said earlier, you need to relativize the question. I think that the issue of *gender* is an important tool from a political and cultural point of view, we need it to bring about rights and dismantle the old ways of thinking about the division of the sexes. I think that it is a contingent tool, however. From a creative point of view, recent scientific research has attested to how difficult it is to detect innate *gender* differences. Therefore, I don’t think we can absolutely sustain one specific female creativity, but the socio-political outcome for women certainly has some specific features (care, attention to details, deftness) which may have influenced the kind of creativity that is shown in design. Again, in this case, I think that, on one hand, the specific features that enable women to place themselves on a high level in their profession should be valued, but on the other, we should work to overcome them with a view towards effective *gender* equality.

Is there a female experience, in Italy or abroad, that you think is exemplary in the context in which you operate?

Mariateresa Chirico

Anty Pansera, certainly, with whom I have collaborated with for a quarter of a century, so I know her in every detail. A rigorous historian in method, free from any from of feminism and sterile revenge, she started the systematic research on the world of design “on the side of women”. Through her research, she has rediscovered and reassessed many figures who have worked, often together with husbands or partners, but in the shadows, whose value deserves to be reported and recognized.

Anty Pansera

Penny Sparke, design historian with a humanistic education, who has taught at Brighton Polytechnic, at the London Royal College of Art and now heads the Art, Design and Music department at Kingston University. She has many publications, including a detailed analysis (*The Straw Donkey: Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy, 1945-1960*, 1998, “Journal of Design History”, vol. XI, n. 1, pp. 59-69) of an exhibition held at the Brooklyn Museum of Fine Arts in New York in 1949, *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*, unknown to most, but which I came across when studying Antonia Campi. And where, happily, Penny states how in Italy, the role of artisan and material culture has been significant to the roots of Italian design, an approach

that I have always shared. And among her many works, I like to remember an essay from 1995, *As Long As It’s Pink: The Sexual Politics of Taste*, where she offers an edited version of the history of our modern material culture, furniture, cars, household appliances and internal protagonists of an examination of how taste has become a question of *gender* in our contemporary world.

Raffaella Poletti

Right now I’m interested in the figure of Marta Lonzi (1938-2008). An architecture graduate, through her sister Carla Lonzi – founder of feminism in Italy, art critic and discoverer of the artistic avant-garde in the 1960s – Marta came into contact with the artists of that period (Pinot Gallizio, Carla Accardi, Pietro Consagra, Mario Nigro, Giulio Paolini, Luciano Fabro); together with her sister, Accardi, Jacqueline Vodoz and other women, she was the leading force of the “Rivolta femminile” movement in Rome. In that period, she started working on the elaboration of theoretical assumptions about the “real and not sublimated” creative process, an approach to architecture that would be developed through lectures and seminars, and which would be translated in several publications.

Raimonda Riccini

If the questions refers to figures who have had and have an important role in design, I would like to name two women who were very meaningful to me and to the development of my thinking: Nanni Strada and Gillian Crampton Smith. Two distant professional experiences, if not antithetical, but they are undoubtedly fundamental figures in two areas that are adjacent to design. The former took her innovate gaze in dealing with the world of fashion and established a link between design and “designed clothes”, subverting the rules of tailoring and stereotypical patterns of fashion. Gillian Crampton Smith, academic and designer, gave shape to interaction design and pioneering its spread in Italy. Director of the Interaction Design Institute Ivrea (IDI), incubator of a new design culture and adventures such as the Arduino microprocessor, she then played an important educational role on the reflection of the human and cultural, and even applied and economic, potential of technologies.

Do you believe that in order to claim the role and presence of women in design, it is necessary to go beyond the authorial approach practice by male historians of identifying design history with the history of designers?

Mariateresa Chirico

I would say that a proper history of design today cannot be separated from the study of both male and female figures. Those from the past, thankfully reassessed in the most part, are increasingly given a place in design history (it would be unthinkable, for example, to write a history of design without mentioning a figure such as Anna Castelli Ferrieri); those of today, who with great determination make space for themselves in contemporary design, are clamouring to be considered. Certainly, the personal history of authors, both men and women, continues to be of great interest, but, alongside this, design history is also the history of ideas, forms, materials and “things” that go beyond *gender* differences.

Anty Pansera

You need to aim towards a more “inclusive” history of design than what is produced by modern culture, which was founded mainly on the paradigm of “pioneer”/protagonists and for too long has privileged the study of the industrial product: you just need to glance at a bibliography to testify to that. We absolutely must continue reflecting on female identity in

design culture, considering *gender* diversity as “a” category of analysis. It is important to take into account the wealth of cultural diversity and of thinking and of the ever more complex areas of design. Everyday objects that surround us, for example, are litmus tests, vehicles for the transmission of signals: colours and shapes don’t only speak of lifestyles. So we also need to evaluate their different roles in the growth process in the discipline of industrial design, from the so-called “applied and decorative arts” to design, and to value these roles in the unexpected, increase of the scope of this discipline, up until self-production.

Rosanna Pavoni

I think that what Paola Antonelli writes about the role of design (“the role of design is to grasp the sense of the changes taking place in the fields of science, technology and social behaviour and translate them into design concepts, giving the acquisitions back to the human dimension and to everyday life. Thus one of the fundamental tasks of design is to be between revolution and everyday life, and to help people understand the changes”) can set out the path towards a conscious presence and recognition of female designers. Of course, museums also have their own responsibilities for the absence, when they create their collections and declare their own identity, a “fault” that, perhaps, has its foundations in an even greater wrongdoing, that of not carrying out research but to instead become a showcase for the research of others. In my opinion, it would be interesting to start research on female designers’ homes as museums. They could get ideas for further interpretations and comparisons with the homes of their male counterparts.

Raffaella Poletti

Absolutely. Design is a complex system in which it is essential to take into account the system of relationships: the structure of the “author” subject of the project (team, collaborations, etc.); the supply chains: customers, design, production, communication; consumption. Much has yet to be investigated, verifying the quality of the female presence at each phase. For example, thinking about the collaboration dynamics in professional studio, which is sometimes made more challenging by a couple’s relationship. Or in the rare cases of managing company production, beyond Antonia Campi. Or, even in more recent times, the role played inside companies that are critical to Made in Italy (the Tosis for Azucena, Severi for Luceplan, Vodoz for Danese, Acerbi for Driade...). Or the influence of certain personalities, from design to commercial, including publishing, in determining the guidelines and “taste” in the field of living.

Raimonda Riccini

Yes, here finally, a question that I can answer yes to, without hesitation. Overcoming the authorial approach, which comes from having taken on the methodologies of art history from the beginning, is necessary in order to give design its multidimensional air back that characterizes it and which international historiography has recognized for quite some time. Here we engage with the question of the feminine. It’s a fact that women have been systematically excluded from prestigious human activities. In that sense, the number of female “authors” – albeit with important exceptions – is much lower than that number of men. But even when they appear on the pantheon of designers, women are “confined” to the fields of applied and decorative arts. If we shift the focus onto the sphere of everyday and domestic life, on material cultures, on technologies, on consumption, on professions, the image suddenly changes, as *gender* and women’s studies have shown. Women become protagonists, both as users and consumer, but also as designers and theorists.

round table

enhance

How and when did you decide to open a gallery specifically linked to design?

Luisa Delle Piane

I have chosen and proposed pieces that were born from the thinking of designers since the beginning of my career. In the 1970s, people didn't talk about design galleries. In the "workshop", research work was characterized by encounters with things. Much of the historical design selection made today comes from work done at that time. There were different choices and openings on the contemporary that came with the gallery on via Giusti, which for more than twenty years has expressed my vision on design.

Antonia Jannone

My gallery started its journey in 1978 focusing on architecture (at that time, the distinction was not so clear), presenting designs by Giovanni Muzio, Alberto Sartoris, Stefan Wewerka, Ernesto Bruno Lapadula, Léon Krier, and then by Aldo Rossi, Massimo Scolari, Ettore Sottsass, Arduino Cantafora. In those years, architectural drawing moved away from a strictly design function and became an art form in its own right. Since 1986, this main focus has been joined by a special interest in some artists/designers: Luigi Serafini, Michele De Lucchi, Ugo La Pietra, Alessandro Mendini, Sergio Cappelli and Patrizia Ranzo, Bořek Šípek, George Sowden, Nathalie Du Pasquier, Andrea Branzi, Gaetano Pesce, Mario Botta, Álvaro Siza and, this year, Umberto Riva with the reissue of two of his beautiful lamps.

Rossana Orlandi

I worked in fashion for years, but with a particularly attentive eye on what was happening in the world of design, I have always been a collector. When I discovered via Matteo Bandello 14 fourteen years ago, in a sense, it was the place that inspired me and pushed me to open a design gallery and it allowed me to turn my passion into a job. I opened my gallery at a time of great commotion in the world of design. At that time, there was a new way of conceiving design taking root, especially in the Netherlands with the Design Academy Eindhoven, under the direction of my friend Li Edelkoort. There was a freer approach, outside of that classic mould of relationship between designer and industry, with an aptitude for self-production and experimentation. I was the first to give space to works by Piet Hein Eek, Maarten Baas, Front Design, Pieke Bergmans, Nacho Carbonell and Bless. At the same time, I have always seen my gallery as a kind of meeting point between different sensibilities and creativity, a place where

dialogue takes place not just between the pieces of design, but the designers themselves, young designers with more established ones, the world of industry with the worlds of artisan and art, like in my first exhibitions with Ugo La Pietra, El Anatsui, Alessandro Mendini. The collective exhibition *Tabula Rara* which, over its different incarnations, involved all of the major magazines in the sector, designers and European design schools based on the theme of the table represents this idea of dialogue and sharing.

Claudia Pignatale

I am trained as an architect, but design has always been my passion. I opened Secondome in Rome in 2006. Initially it was a concept store with a focus on limited edition design and self-producers. I came to realize that my vocation was in production, experimentation, research, work more related to a gallery. Since the beginning, artisan and Made in Italy were definite goals. The experience of working with relatively unknown young talent gets more interesting by the day.

Nina Yashar

I never actually thought about opening a gallery specifically linked to design. As for my history and roots, I started in 1979 with Nilufar, my first gallery specialized in valuable rugs in via Bigli in Milan. Then in 1989, I moved to via della Spiga and I started to offer my carpets, every now and then adding a work from the nineteenth century, because I have always liked to diversify. One day, while in New York, I saw a new carpet in the window of a well-known shop, I went in and I discovered that it was a Swedish rug. Two months later, I went to Sweden and I bought several Scandinavian rugs. From that moment on, I got to know and buy historic design pieces and subsequently, I have developed a passion for contemporary design and started producing it. Since then, I haven't stopped.

Is there a female way of doing your job?

Luisa Delle Piane

If there is, I don't know what it is... To quote Duchamp: "Mais je crois que l'artiste qui fait cette oeuvre ne sait pas ce qu'il fait".

Antonia Jannone

For me, I think it's mainly the affinity with the artists that gave that special something to my gallery. Upon this base,

I have, over time, established strong ties of friendship and esteem with the authors and designers that I have presented, independent of me being a woman and (almost) all of them being men.

Rossana Orlandi

Us women are unquestionably more visceral, instinctive and quicker in making our decisions. Audacity and courage belong to us, and perhaps this is because we have had to struggle more than men to establish ourselves in this field.

Claudia Pignatale

I approach my work with passion and dedication. For my work, I have to fill multiple roles at the same time. From discovery to production, promotion, selling... I have my own way of doing things. Is it a female way? I don't know.

Nina Yashar

In my work, which I love very much, I am a fighter, I never give up. Being combative, indomitable and determined is what allows you to follow your inner voice and achieve your dreams. And passion is the driving force that drives us to conquer insecurities and fears, especially in the beginning and whenever there is a change. Intuition and creativity, as well as adaptability and the capacity to multitask are feminine qualities par excellence, and I believe that women who are conscious of this can better make use of the tools at their disposal to achieve their goals.

There are those who insist that *gender* is unimportant in design culture and that the theme of a specific female creativity is groundless. What do you think about it?

Luisa Delle Piane

Gender Studies have an important socio-cultural value that can draw on analysis in the history of design, in theory as in practice. I don't think that the issue of female creativity is specifically relevant to the value of a design if it does not form a part of the designer's research. As a gallery owner, I have never needed to defend or express my identity as a woman and I have never personally made any choice on the basis of this. Femininity as a symbol of creative nature belongs to the work of a woman as much as it belongs to the work of a man.

Antonia Jannone

I think that at the base of design culture, there is emotion, the way of looking at things, comparison and the pleasure of creating. In art and design, there is not, for me, a specific female creativity, perhaps just a greater sensitivity that can sometimes become a limitation.

Rossana Orlandi

I think it's a very interesting topic. The history of design features some formidable women who often worked in the shadows of their famous partners and, in some fortunate cases, they were able to express themselves in their own right, or at least on an equal footing with their partners. I think of, for example, Charlotte Perriand and Le Corbusier, and Charles and Ray Eames. In recent years, there has been a sharp rise in designer couples which make me think that it is possible to have a synthesis of different approaches and sensibilities when it comes to design. Perhaps it is now time to analyse this difference between male and female more as an opportunity rather than an element of discrimination.

Claudia Pignatale

You can see when an object is designed by a woman, you can recognize it. The characteristic style is undoubtedly different.

Nina Yashar

I think that raising the theme of *gender* is unfounded in design culture. I think that both male and female attitudes are necessary in any part of the world of design, and they form part of the creative and productive process. Each of us has different aspects of our characters and personalities that are more masculine and other more feminine. I believe that the right mix can be the trump card.

Is there a female experience, in Italy or abroad, that you think is exemplary in the context in which you operate?

Luisa Delle Piane

I have long followed Matali Crasset, and I have shared and promoted many of her designs. I don't see a particular femininity in her poetics and aesthetics, but I think her career is exemplary in its consistency and character...

Antonia Jannone

I have met and had professional relationships with many extraordinary people, Phyllis Lambert comes to mind for the CCA Canadian Centre for Architecture (which was awarded the Leone d'oro last year), as does Barbara Pine, a great collector (then editor of "Vogue" America) who followed my work for many years, as well as Barbara Jakobson from MoMA for design but, first and foremost, I think of Gae Aulenti, a wonderful and extraordinary friend, stern and sharp-witted, but with whom it was easy to laugh until you cried.

Rossana Orlandi

Nika Zupanc, an extraordinary designer from Slovenia who I have worked with for a long time. In recent years, she has succeeded in developing a unique and recognizable style where the female nature is obvious and, at the same time, brings with it a vein of sophisticated irony. It is certainly interesting that her pieces have been especially successful with male customers.

Claudia Pignatale

I have many inspirations, so many models, but I think Maddalena De Padova is an example of how a woman has made a contribution in the world of design. Extraordinary.

Nina Yashar

Miuccia Prada. She is a great woman and a dear friend, a wise manager, innovative and avant-garde, intelligent and forward-looking. Her example is admired and envied around the world. Fashion, art, culture, design: all of these elements come together in her work.

Ordinare – Order

Regesto delle autrici e delle opere illustrate in catalogo ed esposte in museo

Avvertenza
Per ogni autrice sono forniti:

Nome e cognome
Luogo e anno di nascita
Luogo e anno di morte
Nome progetto
Anno progetto
(anno di produzione se diverso da quello di progettazione)
Azienda
Tipologia e materiali
Dimensioni in cm, larghezza x profondità x altezza
Courtesy

Index of authors and the works shown in the catalogue and on display in the museum

Note
For each author the following details are provided:

Name and surname
Place and year of birth
Place and year of death
Name of design
Year of design
(year of manufacture, if different to year of design)
Company
Typology and materials
Size in cm, width x depth x height
Courtesy

a

Barbara Abaterusso
(Sabaudia, 1961)
● *DDUMA (LB04)*, 2012,lampada, fusione in bronzo, decoro floreale / lamp bronze fusion, floral decoration, 76x80, courtesy Barbara Abaterusso
● *VESPRA (TR04)*, 2013, trono, fusione di bronzo / throne, bronze fusion, 250x45x 90, courtesy Barbara Abaterusso

Carla Accardi
(Trapani, 1924-Roma, 2014)
● *Tenda*, 1965 (1966), sicofoil, 140x220x215
● *L 70*, 1970, in collaborazione con / in collaboration with **Marta Lonzi**
Gagini Roma, serigrafia su metacrilato / silkscreen printing on methacrylate, 30x120, courtesy Gian Carlo Mibelli

Rosa Agazzi
(Volongo, 1866-1951)
● *Industria della paglia*, 1901, Antonio Vallardi, 12,3x18, courtesy Archivio Galleani di Ventimiglia
● *L'arte delle piccole mani*, 1929, Società Editrice La Scuola, Brescia, 13,8x20, courtesy Archivio Galleani di Ventimiglia

Laura Agnoletto
(Milano, 1963)
● *Fioretto*, 2011, concorso / competition Disegna un cucchiaino, sponsorizzato da / sponsored by Domus e / and Alessi, cucchiaino-scultura / spoon-sculpture, 5x10x30

Luisa Aiani Parisi
(1914-1990)
● *Vaso*, 1970, attribuibile a / attributable to Pino Signoretto, Murano, Venezia, vetro di Murano, decorazione a righe bianche / Murano glass, white stripe decoration, 24x24x63,5, courtesy collezione privata / private collection
● *Vassoio*, 1973, De Vecchi Milano 1935, argento / silver, 42x42x2,5, courtesy collezione privata / private collection

Studio Akomena
(fondato nel / founded in 1988)
● *Pesaro*, 2001, Dilmos, serie Sassoft, seduta in sasso su supporto morbido / stone chair with a soft structure, 60x60x70, courtesy Dilmos

Eugenia Alberti Reggio
(1917-2015)
● *Poltrona*, anni Cinquanta / 1950s, Auguadra Cantù, seduta per pranzo e riunioni, compensato curvato a caldo / chair for lunch and meetings, bent plywood, courtesy Arturo Dell'Acqua Bellavitis

● *Diploma d'Onore X Triennale*, 1951, diploma su foglio di faggio / diploma on a sheet of beechwood, Flexwood – Paris, 50x30, courtesy Jacopo Dell'Acqua

Luisa Albertini
(Como, 1918)
● *Gioco dell'oca verde*, 1958, fusione in bronzo smaltata a fuoco / glazed enamel bronze fusion, 14x21, courtesy Laura Cherubini
● *Saccente*, 2003, Benzoni Gioielli, spilla, oro 18 Kt. in lastra con zaffiri taglio cabochon / 18 kt gold plate with cabochon sapphires, 6,8x5,8x0,1, courtesy collezione privata / private collection
● *La signora perplessa*, 2003, Benzoni Gioielli, spilla, oro 18Kt. in lastra, con diamanti taglio carré e taglio baguette / brooch, 18kt gold plate, with carré and baguette cut diamonds, 4,5x2,9x0,1, courtesy collezione privata / private collection
● *Volteggiante*, 2003, Benzoni Gioielli, spilla, oro 18 Kt. in lastra, con diamanti taglio a brillante / brooch, 18kt gold plate, with brilliant cut diamonds, 6,4x7,3x0,1, courtesy Benzoni Gioielli, Como

Maria Stella Aloia
Orietta Ceccato
● *Ciclope*, 2010 (2012), Ilide, lampada da lettura, vetro, ceramica / reading lamp, glass, ceramic, 16x16x22

Altalen
Antonina Nafi De Luca
(Roma, 1964)
Elena Todros
(Firenze, 1959)
● *Au Paradis toujours plus vite*, 2014 (2016), Altalen, cappello realizzato a mano, feltro 100% lana / handmade hat, 100% wool felt, diam. 55x12, Altalen

Edina Altara
(Sassari, 1898-Lanusei,1983)
● *Madre di Barbagia*, 1923, collage di carte colorate / coloured paper collage, 62,5x3x53,5, courtesy Federico Spano - Archivio Altara
● *La bambola nuova*, 1924, Bottega di Poesia, Milano, copertina illustrata / illustrated cover, “Il giornalino della Domenica”, anno XII, n. 1, 15 gennaio 1924, 19,5x3x27 cm, courtesy Federico Spano - Archivio Altara
● *Rakam*, 1949, copertina di rivista illustrata / illustrated magazine cover, 24,5x3x27, courtesy Federico Spano - Archivio Altara
● *Il letto*, 1960, collage di carta e ritagli di riviste, interventi pittorici / paper collage and magazine cuttings, painting, 40,6x2x42,3, courtesy Federico Spano - Archivio Altara

Iride Altara
(Sassari,1899-1891)
● *Campanaccio*, 1950, rame, stoffe, passamanerie / copper, fabric, passamanterie, 24x8x48, courtesy Federico Spano - Archivio Altara

Lavinia Altara
(Sassari, 1896-Cagliari, 1975)
● *Paradiso Terrestre*, 1950, terra cotta, legno di castagno, la tavola fa parte di un trittico / terracotta, chestnut wood, the table is part of a series of three, 88x10x49, courtesy collezione privata / private collection

Paola Amabile
(Montebelluna, 1985)
Alberto Fabbian
● *PaneVino*, 2014, Faberhama in collaborazione con Massimo Lunardon, Vetro Pirex, intreccio in midollino, dimensioni variabili / Faberhama in collaboration with Massimo Lunardon, Pirex glass, cane weaving, various sizes, courtesy Faberhama
● *Nero Fumo*, 2015, Faberhama, vaso, ceramica nera / vase, black ceramics, 17x20x17, courtesy Faberhama

Studio Amen
Ilaria Corrieri
(Prato, 1984)
Federica Ghinoi
(Carrara, 1987)
● *Ice Lolly*, 2014 (2015), Casone, serie IC[R]ONIC, porta cucchiaino, marmo / spoon holder, marble, 25x7,8x2,5, courtesy Casone
● *Lego*, 2014 (2015), Casone, serie IC[R]ONIC, piastrelle modulari, pietra, marmo / modular tiles, stone, marble, 12x12x3/3,5/4, courtesy Casone

Federica Ameri
(Genova, 1983)
● *Vanity Armchair*, 2014, ...La Foi..., poltrona, plexiglass, piume d'oca / armchair, plexiglass, goose feathers, 80x70x70, courtesy Federica Ameri
● *Compressa*, 2015, ...La Foi..., serie Capsule Collection, Curarsi con stile, medical clutch, plexiglass, 16x5x16, courtesy Federica Ameri
● *Pillola blu*, 2015, ...La Foi..., serie Capsule Collection, Curarsi con stile, medical clutch, plexiglass, 21x5x14, courtesy Federica Ameri

Chiara Andreatti
(Castelfranco Veneto, 1981)
● *Vegetale*, 2013, Non Sans Raison, servizio da tavola, porcellana di Limoges, decorazione fitomorfa, dimensioni variabili / table service, Limoges porcelain, phytomorph decoration, various sizes
● *Maglie*, 2014, autoproduzione, vetro, rete, ottone, dimensioni variabili / self-production, glass, net, copper, various sizes

Cinzia Anguissola d'Altoè
(Bologna, 1959)
● *Primavera*, 2003, Terreblu, vaso in terracotta smaltata / glazed terracotta vase, 22x20, courtesy Cinzia Anguissola d'Altoè

Anna Anselmi
(Padova, 1935)
● *Yukka*, 1984 (1985), Bieffeplast, specchio da tavolo / table mirror, 45x16x50

Paola Antonelli, Jamer Hunt
● *Design and Violence*, 2015, MoMA, libro / book

Paola Anziché
(Milano, 1975)
● *Shopping T*, 2004, asta di legno, paglia, maglia di cotone, agrumi essiccati / wooden pole, straw, cotton shirt, dried citrus, 48x69, courtesy Paola Anziché
● *Lahic Yunu*, 2015, palla in pelo di pecora / sheep wool ball, 30x37 ca., fuso di lana / wool shaft 52x11 cm ca., trama a cono / conical weave, 130x39 ca, courtesy Paola Anziché

Arabeschi di Latte
Collettivo nato a Firenze, 2002
Francesca Sarti
(Firenze, 1977)
● *So Sweet*, 2007 (2009), alzatina, ceramica d'epoca, ramoscelli di legno, dimensioni variabili / stand, period ceramics, twigs, various sizes, courtesy Francesca Sarti
● *Social Kitchen*, 2008, bicchieri cuciti, carta, filo di tessuto dimensioni variabili / knitted glasses, paper, fabric wire, various sizes, courtesy Francesca Sarti
● *Electrica*, 2009, bottiglie artigianali riciclate, filo elettrico / recycled artisan bottles, electric wire, 8x8x29, courtesy Francesca Sarti

Attiliana Argentieri
(Viareggio, 1931)
● *Nasse*, 1960 (1965), crochet, fibra vegetale / crochet, vegetable fibre, diam.40x195
● *Senza cusidure*, 1978 (1980), tecnica tubolare, fibre vegetali, lana, impiallacciatura e legno / tubular technique, vegetable fibres, wool, veneer and wood, diam. 32x194

Selvaggia Armani
(Trento, 1968)
● *Ribbon*, 2013, .bijouets, bracciale realizzato con stampa 3D / fashion jewellery, 3D printed bracelet, 6,5x4,6x6

Elena Armellini
(Venezia, 1982)
● *Dindarolo*, 2013 (2015), salvadanaio, ceramica di Nove / moneybox, Nove ceramic, 26x19x8, courtesy Ajonè Elena Armellini

Antonia Astori
(Melzo, 1940)
● *Modellini Oikos*, 1972, Driade, courtesy Driade
● *Spiros*, 2011 (2012), Driade, tavolo, base fusione di alluminio verniciato bianco, piano alluminio verniciato bianco con intagli decorativi / table, white varnished aluminium fusion base with decorative cuts, 80x80x72, courtesy Driade

Atelier Macramé, Laura Calligari
(Livorno, 1978)
● *Bakery stool*, 2014, autoproduzione, sgabello, tavolino, vassoio, legno tornito, corda / self-production, stool, table, tray, shaped wood, rope, diam. 44x40, courtesy collezione privata / private collection

Gae Aulenti
(Palazzolo dello Stella, 1927 -Milano, 2012)
● *Pipistrello*, 1965, Martinelli Luce, lampada da tavolo, diffusore in metacrilato opal

bianco, telescopio in acciaio inox / table lamp, methacrylate opal bianco diffuser, stainless steel telescope, 55x55x66/86, courtesy Collezione Permanente del Design Italiano, Triennale Design Museum

- *Rimorchiatore*, 1967 (1969), Candle, lampada da tavolo con portafiori e posacenere in fusione di metallo verniciato / table lamp with vase and asht ray in fusion varnished metal, 30x15x38, courtesy Archivio Gae Aulenti
- *Tour*, 1993, FontanaArte, tavolo con ruote di bicicletta, piano in vetro / table with bicycle wheels, glass top, 120x120x75, courtesy FontanaArte
- *Ritorto*, 1994, Venini, vetro pulegoso / bubbled glass, 63x22x20 cm, courtesy Figliola Gerardo (Turin Gallery)

Masayo Ave (Tokyo, 1962)

- *Genesi Stella*, 1998, Antonangei Illuminazione, lampada da tavolo e da muro, diffusore in spugna gialla / table and wall lamp, yellow sponge diffuser diam.30x28, courtesy Collezione Permanente del Design Italiano, Triennale Design Museum

Sergia Avveduti (Lugo, 1965)

- *Tifone*, 2008, 133x80x81

b

Carla Badiali (Novedrate, 1907-Como, 1992)

- *Disegni per cotone stampato* 1955, 21x29, courtesy Fondazione Antonio Ratti, Museo Studio del Tessuto, Como
- *Tessuto della Collezione Sabrina per Hubert de Givenchy*, 1957, Cotonificio Legler, cappellotto di tela di cotone stampata per applicazione a sei colori e bianco a pigmento / fabric cap made from cotton printed with six colours, white and pigment, 17,5x29, courtesy Archivio Fondazione Famiglia Legler, Brembate di Sopra

Luisa Baldassari (Castelnuovo di Garfagnana, 1983)

- *Sweet Illusion*, 2007, realizzato nell'ambito del workshop Prosthesis as a piece of jewellery, ISIA Roma, promosso da Props and Pearls, T-Shirt, stampa ink jet su cotone e stampa termoadesiva su tessuto sintetico / made during the Prosthesis as a piece of jewellery workshop, ISIA Roma, promoted by Props and Pearls, T-Shirt, ink jet printing on cotton and thermoadhesive print on synthetic fabric 60x1x60, courtesy Luisa Baldassari

Alessandra Baldereschi (Milano, 1975)

- *Mimosa*, 2011(2012), Seletti, serie Florigraphie, tovaglietta in paglia / straw placemat, 50x34x1,5, courtesy Seletti

- *Donut*, 2014, Mogg, sgabello con seduta imbottita in paglia / stool with straw-padded seat, 35x35x45, courtesy Mogg
- *La Bella Addormentata*, 2015, Poets di Massimo Lunardon, vetro soffiato / blown glass, 50x35x18, courtesy Poets di Massimo Lunardon
- *Cappuccetto Rosso*, 2015, Poets di Massimo Lunardon, vetro soffiato / blown glass, 35x35x40, courtesy Poets di Massimo Lunardon

Marika Baldoni (Ravenna, 1978)

- *Pizzi*, 2013 (2014), centrini assemblati, matrice carta da parati Stella / assembled doilies, Stella wallpaper, 122x164, courtesy Marika Baldoni
- *Stella*, 2015, Wall&decò, carta da parati, tessuto non tessuto e vinile / wallpaper, tnt fabric and vinyl, 141x350, courtesy Christian Benini

Luce Balla (Roma, 1904-1994)

- *Arazzo ricamato con motivo di stilizzazione floreale*, 1918 circa, su disegno di Giacomo Balla, ricamo con fili di lana / tapestry with floral motifs, circa 1918, wool thread embroidery, 167x141, courtesy Futur-ism Roma – collezione privata Roma / private collection

Beatrice Barozzi (Pieve di Cadore, 1990)

- *CADrega*, 2015, Open source + FABLabs, multistrato di betulla, assemblaggio a incastro senza colle / multilayered birch, jointed assembly without glue, 40x45x85, courtesy Beatrice Barozzi

Marion Baruch (Timisoara, 1929)

- *Abito-contenitore*, 1970, con AG Fronzoni, autoproduzione Baruch, Gallarate, Varese, 80x40x150, courtesy Camilla Cristina Fronzoni
- *Ron Ron*, 1971, Simon Gavina, collezione Ultramobile, gommapiuma, rivestimento in tessuto / foam rubber, fabric covering, 80x80x80, courtesy Galleria Raucci/ Santamaria Napoli

Silvia Beccaria (Torino, 1965)

- *The Stars “Astral”*, 2011, Silvia Beccaria, nylon, carta, filo di ferro, tessitura a mano / nylon, paper, iron wire, hand-weaving 60x60x15, courtesy Silvia Beccaria

Liisi Beckmann (Kivru, 1924-Oriamattila, 2004)

- *Karelia*, 1966 (1967), Zanotta, seduta, poliuretano espanso, rivestimento sfilabile / seat, expanded polyutherane, removable cover, 69x80x60, courtesy Zanotta
- *Serie Liisi*, 1967, Gabbianelli, teiera, zuccheriera / teapot, sugar bowl, 24-14x15-14x22-8, courtesy Noleggiocose di Andrea Moscardi

- *Nido*, 1970 circa, Valenti, centrotavola / centrepiece, 26x30x3, courtesy Spazio900 - Modernariato e Design - Milano

Martine Bedin (Bordeaux, 1957)

- *Swing*, 1988, Memphis, alluminio anodizzato, alogena / anodized aluminium, halogen lamp, 17x28x60, courtesy Musée des Arts décoratifs et du Design, Bordeaux.

Maria Luisa Belgiojoso (Milano, 1936)

- *Guillochis*, 1987, San Lorenzo, cesto, argento / basket, silver, 20x20x20, courtesy Evelina Bazzo
- *Gaia*, 1990, San Lorenzo, sveglia, argento / alarm clock, silver, 5x2,2x5, courtesy San Lorenzo

Muky Wanda Berasi (Trento, 1926)

- *Servizio da the / tea service*, 1952 (1953), dimensionivarie / various sizes, courtesy M. Mazzacurati

Sara Bernardi (Roma, 1979)

- *CON TRADITION*, 2012 (2013), Opinion Ciatti, 60x60x66, courtesy Opinion Ciatti

Clelia Bertetti (Torino, 1904-1995)

- *Tre punte*, 1938, Manifattura Le Bertetti, lampada, ceramica / lamp, ceramic, 13x9x25, courtesy Collezione Walter Battisti - Pietro Castellano - Torino

Paola Besana (Breno, 1935)

- *Albero ai ferri*, 1974, maglia senza colle / knitting, cotton, 8x8x23, courtesy Paola Besana
- *Quel chiodo fisso*, 1979, lana e alluminio, tessuto doppio / wool and aluminium, double fabric, 120x40x180, courtesy Paola Besana

Lucia Biagi (Torino, 1980)

- *Olivetti Lettera 32*, 2009, uncinetto / crochet, 35x40x25, courtesy Lucia Biagi
- *Zombies*, 2013 (2015), uncinetto, dimensioni varie / crochet, various sizes, courtesy Lucia Biagi

Aurora Biancardi (Bologna, 1985)

- *Quant*i, 2013, autoproduzione, plastica serigrafata / self-production, screenprinted plastic, 27,5x1x15, courtesy Aurora Biancardi

Rosanna Bianchi Piccoli (Milano, 1929)

- *Vaso doppio con manici di bambù, famiglia Terre*, 1962-63, Bottega artigiana Fabiani, Fratterosa, terra verniciata / enamelled clay, 920° ca., distribuito da Il Sestante, Milano, 28x28x17, courtesy Collezione Permanente del Design Italiano, Triennale Design Museum
- *Ovunque Proteggi, da Terre trovate, famiglia Ricami*, 2006, biscuit – porcellana / porcelain 1280°, 22x9x10, courtesy Rosanna Bianchi Piccoli
- *Imparaticci, famiglia Ricami*, 2007, porcellana / porcelain – biscuit, 15,5x15,5x7, courtesy Rosanna Bianchi Piccoli

Afra Bianchin Scarpa (Montebelluna, 1937

- Trevignano, 2011)
- *Hokusai*, 2003, San Lorenzo, collana / necklace, argento 51, courtesy San Lorenzo

Susanna Bianchini (Verona, 1975)

- *SB201 lingotto*, 2010, HENRYTIMI, sedute imbottite, poliuretano espanso di diverse densità, rivestimento in pelle o tessuto, dimensioni varie / stuffed seats, expanded polyurethane of different density, leather or fabric coating, various sizes, courtesy HENRYTIMI

Anita Donna Bianco (Torino, 1981)

Francesca Casati (Cantù, 1978)

Maria Elektra Strachini (Kalmar, 1988)

- *Lampadario & Friends*, 2007, C12 autoprodotto, restyling di materiali recuperati, struttura in ferro, t-shirt / self production, reworking of recovered materials, iron structure, t-shirt, 65x40

- *Books are furniture*, 2008, C12 autoprodotto, lampada da tavolo, ferro laccato bianco / self-production, table lamp, white lacquered iron, 30x20x45

Gentucca Bini (Milano, 1970)

- *The charm of the uniform*, 2014, Gentucca Bini & Father, tuta grembiule, materiali vari / overall, various materials, 100x160, courtesy Gentucca Bini
- *Saluti da Roma*, 2015, Alcantara, guanti, alcantara stampata / gloves, printed alcantara, 10x30, courtesy Gentucca Bini

Lina Bo Bardi (Roma, 1914-São Paulo 1992)

- *Tripé*, 1948, seduta a tre piedi, tubolare in ferro, cuoio / three-legged seat, iron tubes, leather, 64x88x76, courtesy Istituto Lina Bo e P.M.Bardi collection - São Paulo, Brazil

Luisa Bocchietto (Biella, 1960)

- *Vas-One light*, 2001 (2002), Serralunga, vaso, PE (polietilene lineare), stampaggio rotazionale, impianto luce / vase, linear polythylene, rotational printing, light system, 130x120, courtesy Serralunga

- *B-Sex*, 2010, Phytà, in collaborazione con Elena Bocchietto, profumo solido a base d’ambra, su antica ricetta veneziana / amber base solid perfume, based on an old Venetian recipe, 4x4x3,2, courtesy Luisa Bocchietto

Ginevra Bocini (Empoli, 1981)

- *Bambola Carmela*, 2008, Bitossi Ceramiche, ceramica / ceramic, 40x40x50, courtesy Bitossi Ceramiche

Cini Boeri (Milano, 1924)

- *Papero*, 1971, Stilnovo, diam.54x75
- *Abat-jour*, 1975, Tronconi, 63x90x63, courtesy Daniele Lorenzon - Galleria Compasso

Cini Boeri Tomu Katayanaqi

- *Ghost*, 1987, Fiam Italia, vetro inciso e curvato / cut and shaped glass, 68x75x95, courtesy Collezione Permanente del Design Italiano, Triennale Design Museum

Gilda Bojardi (Firenzeuola d’Arda,1944)

- *Fuorisalone*, 1990, primo numero della guida agli eventi / first edition of the events guide, Elemdont periodici, 10,3x27, courtesy Interni - Arnoldo Mondadori Editore

Denise Bonapace (Trento, 1977)

- *Knit Human*, 2009, video
- *Senz’età*, 2014, lana cashwool, mohair-seta, lavorazione maglia rasata e costa / cashwool, mohair-silk, pearl work stitch

Emma Bonazzi (Bologna, 1881-1959)

- *Calendario Barilla 1922*, 65x80, courtesy Archivio storico Barilla - Parma
- *Scatola con bambino che gioca a pallone*, 1925, Perugia, scatola, radica di noce, metallo / box, walnut root, metal, diam. 25x25, courtesy Collezione Marzadori
- *Bozzetto di scatola e confezione in legno massiccio per la Pasqua*, 1937, album di disegni a inchiostro di china nero e tempera / album of drawings in black ink and tempera, 11 fogli / sheets, 10 bozzetti / sketches, 34-68x23,5x0,5, courtesy Perugia
- *Disegni per confezioni*, 1938, Perugia, album con copertina rigida, 30 fogli color verde / hard-cover album, 30 green sheets, 35,5x25,5x3,5, courtesy Perugia

Renata Bonfanti (Bassano del Grappa, 1929)

- *Algeria 8*, 1983 (2011), Renata Bonfanti, tappeto, lana e lino / rug, wool and linoleum, 230x200, courtesy Renata Bonfanti
- *Quanto veneziano*, 1985, courtesy Renata Bonfanti, quanto tessile / textile glove, 35x15, courtesy Renata Bonfanti

Loredana Bonora (Varese,1966)

- *O sole mio*, 2011, uncinetto, cerchio in metallo / crochet, metal circle, 205x205, courtesy Loredana Bonora

Leslie Borg (Frankfurt am Main, 1987)

Anita Silva (Castell’Arquato, 1987)

- *_Scape*, 2012, prototipo Icelandair, 3D scan di una roccia, neoprene tagliato a laser, lana artica a strati, altoparlanti / Icelandair prototype, 3D scan of a rock, layercut neoprene, layered arctic wool, speakers, 40x40x40, courtesy Leslie Borg / Anita Silva

Enrica Borghi (Premosello Chiovenda, 1966)

- *Arazzo Blu*, 1996 (2009), sacchetti in plastica del supermercato tagliati e intrecciati con uncinetto / cut and crocheted plastic shopping bags, 200x810x160, courtesy Enrica Borghi

Gisella Borioli, 2010, spilla, serie Bindings / brooch, Bindings series, 13x4x16,5, courtesy Beatrice Brovia

Agustina Bottoni (Buenos Aires, 1984)

- *Pyo*, 2012, autoproduzione, mangiatoia per uccellini, grucce in fil di ferro, spago, ceramica, pane e semi / self-production, perch in iron wire, twine, ceramic, bread and seeds, 43x14x25
- *Mate craft*, 2013, autoproduzione, caraffa, ceramica, pelle / self-production, jug, ceramic, leather, 14x10x27
- *Memory vessels*, 2014 (2015), autoproduzione, vassoi e specchio da tavolo, rame, stampa fotografica a incisione acida, dimensioni variabili / self-production, table tray and mirror, photographic print, various sizes

Lorenza Bozzoli (Milano, 1958)

- *Miss marble jar*, 2014 (2015), Spaccio Pontaccio Edizioni, vaso, marmo bianco e nero, metallo dorato / vase, black and white marble, gold-plated metal, 10x12, courtesy Lorenza Bozzoli

Lorenza Branzi

Miyuki Ikeda

- *Grembiule unisex*, 2005, tessuto spalmato / coated fabric, 156,5x168, courtesy Lorenza Branzi

Gegia Bronzini (Bologna, 1894-Venezia, 1976)

Marisa Bronzini (Montenero di Livorno, 1920 -Cantù, 2007)

- *Giubbetto n. 34*, 1938, Gegia Bronzini, maglia di lana marrone, seta decorazione policroma, tecnica spollinata / brown wool shirt, silk, polychorm decoration, embroidered
- *Il Tagliere*, 1975, tagliere in legno con inserti di iuta e frammenti di rami / wooden chopping board with jute inserts and parts of branches, 34x4x72, courtesy Museo d’Arte Contemporanea di Lissone - Fondo Ico Parisi

Marisa Bronzini

- *Filo 110*, 2002, opera tessile, rame, lino cotone, tralcio di vite, plexiglas / textile work, copper, cotton linen, vine shoots, plexiglass, 24,5x7x24,5
- *Libro del vento*, 1983, tessuto di lino, cotone e seta, inserti vegetali (baccelli di robinia) / linen cloth, vine shoots, cotton and silk, vegetables inserts (false acacia seeds), 80x50

Andrée Brossin de Méré (Ginevra,1915-Parigi 1987)

- *Tessuto / fabric*, 1963, Adriano Stucchi Como, 100x400, courtesy Fondazione Antonio Ratti, Museo Studio del Tessuto
- *Tessuto scene di danza / fabric dance scene*, 1963, Adriano Stucchi Como, 89x200, courtesy Fondazione Antonio Ratti, Museo Studio del Tessuto

Beatrice Brovia (Modena, 1985)

- *Ex voto*, 2009, collana, serie On initiation, cera, tessuto / necklace, On Initiation series, wax, fabric, 40x9x32, courtesy Beatrice Brovia

- *Untitled (Beli)*, 2010, spilla, serie Bindings / brooch, Bindings series, 13x4x16,5, courtesy Beatrice Brovia

Giorgia Brusemini (Badia Polesine, 1979)

- *Lifting*, 2000, gioiello in argento, dimensioni varie / silver jewellery, various sizes, courtesy Giorgia Brusemini
- *Cappello parasole*, 2000, carta / paper, 26x26x24, courtesy Giorgia Brusemini

Federica Bubani (Faenza, 1981)

- *Comby Collection*, 2013, autoproduzione, lampada da tavolo, specchio, bowl, ceramica, ferro e legno, dimensioni varie / self-production, table lamp, mirror, bowl, ceramic, iron and wood, various sizes, courtesy Federica Bubani
- *Din D’or*, 2014, Ceramica Gatti 1928, lampada da sospensione, ceramica smaltata, oro zecchino, tornita a mano / suspension lamp, enamelled ceramic, sequined gold, hand-shaped, diam. 28x32, courtesy Federica Bubani

C

Clio Calvi

- *Altarino*, 30x30x35, courtesy Galleria Clio Calvi Rudy Volpi

Valentina Cameranesi (Roma,1980)

- *Safiro 1*, 2011 (2012), ceramica tornita a mano, smalto / hand-shaped ceramic, enamel, 18x32, courtesy Valentina Cameranesi
- *Cono 2*, 2011 (2012), vaso, ceramica tornita a mano, smalto / vase, hand-shaped ceramic, enamel, 20x38, courtesy Valentina Cameranesi
- *Anfora*, 2011 (2015), con Manon Beuchot detta Babyscotch, ceramica tornita a mano, finitura craquelé, applicazioni macramé / amphora, hand-shaped ceramic, craquelure finish, macramé applications, 25x46, courtesy Valentina Cameranesi

Giovanna Caminiti (Reggio Calabria, 1981)

- *Raccontami una storia*, 2004 (2009), prototipo, gioco per bambini e adulti, cartone, carta, abete, balsa / prototype, toy for children and adults, cardboard, paper, fir, balsa, 14x14x15, courtesy Giovanna Caminiti
- *Vitruvio - il portaoggetti*, 2008, prototipo, cassettera, multistrato di betulla, acciaio, plastica, rattan, cartone ondulato, laminato plastico, stoffa, sughero intelaiato / prototype, multilayered birch, steel, plastic, rattan, corrugated cardboard, laminated plastic, fabric, stretched cork, 49x125x147, courtesy Giovanna Caminiti

Chiara Camoni (Piacenza, 1974)

- *Beauty*, 2004, posate, osso, dimensioni variabili / cutlery, bone, various sizes, courtesy SpazioA, Pistoia

Antonia Campi (Sondrio, 1921)

- *Brocca CT7*, 1949 (1953), S.C.I. Laveno - Lavenia, brocca, ceramica / jug, ceramic, diam. 18x27, courtesy Collezione Raimondo Piras Torino
- *Mani*, 1950, S.C.I. Laveno - Lavenia, portavaso, ceramica / flower stand, ceramic
- *Presepe CT174*, 1953 (1956) S.C.I. Laveno - Lavenia, ceramica / ceramic, 24x25, courtesy Collezione Raimondo Piras Torino
- *Neto 334*, 1956, Ermenegildo Collini, forbici serie Italicus, acciaio / scissors, Italicus series, steel, 18,5, courtesy collezione privata / private collection
- *Torena*, 1958 (1959), S.C.I. Laveno - Lavenia, lavabo, ceramica / washbasin, ceramic, 80, collezione Raimondo Piras Torino

Daniela Canoro per Designante

- *Saguaro*, 2013, NextMade, depuratore antibatterico, cartone ondulato / antibacterial purifier, corrugated cardboard, 23,6x26x54

Federica Capitani

- *Cha collection*, 2014, Rosenthal, servizio da the, porcellana bianca e nera / tea service, black and white porcelain, courtesy Sambonet Paderno Industrie
- *Imba*, 2015, Moroso, poltroncina, fili per retti da pesca intrecciati / armchair, woven fishing lines, 78x96x102, courtesy Moroso

Loretta Caponi (Fiesole, 1924-Firenze, 2015)

- *Abito da battesimo*, 1980, Loretta Caponi, 36x105, courtesy Loretta Caponi, Firenze

Valentina Caprini (Negrar, 1982)

- *Rosae*, 2016, spille, filo, argento placcato oro puro / brooch, wire, plated silver, pure gold, 10/20x15/20x15, courtesy Valentina Caprini
- *Rossa*, 2016, collana, fili / necklace, wires, 150x40x7, courtesy Valentina Caprini

Cristina Cappelli Laura Gennai

- *Swing - Memory Containers* (a cura di Laura Polinoro), 1991, Centro Studi Alessi (CSA), centrotavola in acciaio / steel centrepiece, 40x9, courtesy Museo Alessi

Francesca Carallo (Aradeo, 1960)

- *Kaos*, 2004, scultura in 16 elementi, cartapesta / sculpture in 16 pieces, papier-mâché, 48x14x400
- *Floor*, 2015, scultura luminosa, carta macerata / bright sculpture, papier-mâché, 80x68x54

Nunzia Carbone

- *Extra Vergine*, 1998, oliera, installazione su servizio di Ettore Sottsass per Alessi / oil cruet, installation on the table service by Ettore Sottsass for Alessi, 18x8x20, courtesy Nunzia Carbone
- *Rocco del crocco*, 2005, borsa a spalla e divano gonfiabile / shoulder bag and inflatable sofa, 185x45, courtesy Chiyoko Miura

Giovanna Carboni (Cremona, 1984)

- *Fonte*, 2015, Welcome home, lampadario a 16 luci, ricavato da fonte battesimale settecentesca / chandelier with 16 bulbs, made from an eighteenth century baptismal font, 280x280x210, courtesy Giovanna Carboni

Letizia Cariello (Copparo, 1965)

- *Kuscino*, 2008, cuscino con chiodi inserito in una teca / cushion with inserted nails, 65x18x30, courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia

Dilma Carnevali Munari

- *Senza Titolo*, 1936, collage su carta / collage on paper, 22,7x26,5, courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese

Valentina Carretta (Treviso, 1981)

- *Funny fauna*, 2008, Fabrica per Secondome, caraffa, vetro / jug, glass, 20x17x33, courtesy Fabrica
- *Funny fauna*, 2008, Fabrica per Secondome, decanter, vetro / decanter, glass, 20x17x21, courtesy Fabrica
- *Fantastico domestico*, 2011, Fabrica per Seletti, cestino in metallo verniciato bianco / white varnished metal basket, 54x40x47, courtesy Seletti e Fabrica
- *Big pear*, 2012, Fabrica, scultura portafrutta, vetro / sculptured fruit dish, glass, 42x42x53, courtesy Fabrica

Wanda Casaril (Venezia, 1933)

- *Mappa per un viaggio immaginario 1*, 2002, 210x80x120, courtesy Wanda Zamichieli Casaril

Francesca Casati (Cantù, 1978)

- *Omino custode*, 2013, C12 autoprodotto, bambole, jersey di cotone stampato, ovatta sintetica, dimensioni variabili / self-production, printed cotton jersey, synthetic wool, various sizes

Anna Castelli Ferrieri (Milano, 1920-2006)

- *Elementi componibili*, 1967, Kartell, mobiletto contenitore impilabile / stackable containers, ABS, 42x42x23,5, courtesy Kartell
- *Tagliere 7001*, 1973, Kartell, 34x15, courtesy Kartell
- *Libreria girevole 3612*, 1982, Kartell, 56x56x155, courtesy Kartell
- *Piggy*, 1991, pouf imbottito, pelle / stuffed pouffe, leather, 60x26x34, courtesy Collezione Permanente del Design Italiano, Triennale Design Museum

Giorgina Castiglioni (Como, 1943)

- *Stacky*, 1973 (1974), Bilumen, sgabello sovrapponibile, ABS / interchangeable stool, ABS, 49x49x42, courtesy Giorgia Castiglioni
- *Colomba*, 1992 (2016), autoproduzione, contenitore per cibo componibile, stampa 3D / self-production, modular food container, 3D printing, 36,9x27x34, courtesy Giorgia Castiglioni
- *Impagliata*, 1992 (2015), autoproduzione, contenitori per cibo impilabili, terracotta / self-production, stackable food containers, terracotta, 23x23x50, courtesy Giorgia Castiglioni

Michela Catalanò (Como, 1966)

- *Hollow tree*, 2013, autoproduzione, vuota tasche da muro, acero / self-production, wall pocket, maple wood, 22x14x36, courtesy Michela Catalanò

Maria Letizia Cavalli (Anticoli Corrado, 1936)

- *Vaso*, 1955, Ceramiche di Maria Letizia Cavalli, ceramica al tornio, smalto, pittura a pennello / thrown ceramic, enamel, dry brush painting, 5,5x5,5x20
- *Vaso*, 1955, Ceramiche di Maria Letizia Cavalli, ceramica al tornio, smalto, pittura a pennello / thrown ceramic, enamel, dry brush painting, 6,5x6,5x21
- *Vaso*, 1955, Ceramiche di Maria Letizia Cavalli, ceramica al tornio, smalto e pittura / thrown ceramic, enamel, dry brush painting, 7x7x30
- *Vaso*, 1955, Ceramiche di Maria Letizia Cavalli, ceramica al tornio, smalto, pittura a pennello / thrown ceramic, enamel, dry brush painting, 5,5x5,5x17

Elisa Cavani (Modena, 1980)

- *See-Clo*, 2013, Manoteca, triciclo, legno, ferro / tricycle, wood, iron, 13x60x78, courtesy Giorgio De Mitri

Fausta Cavazza (Milano, 1942)

- *Parola*, 1987, apparecchio telefonico automatico, gomma / automatic telephone equipment, rubber

Carla Ceccariglia (Roma, 1955)

- *Fiori Artificiali*, 1984, Alchimia, dittico fotografico, tecnica mista su fiore, pittura, vetro e carta / photograph diptych, mixed media on flowers, painting, glass and paper, 50x5,5x60, courtesy Carla Ceccariglia
- *Senza Titolo*, 1987, Alchimia, lampada magnetica a sospensione / magnetic suspension lamp, 17x2x270,5, courtesy collezione privata
- *Senza Titolo*, 1987, Alchimia, lampada magnetica a sospensione / magnetic suspension lamp, 18x2x296,5, courtesy Antonio Colombo

Cristina Celestino (San Vito al Tagliamento, 1980)

- Atomizers*, 2012 (2013), Seletti, contenitore, vetro, dimensioni variabili / glass container, various sizes, courtesy Seletti
- Olfattorio*, 2014 (2015), Attico, vaso portafiori, vetro borosilicato soffiato a lume, dimensioni variabili / vase, blown borosilicate glass, various sizes, courtesy Cristina Celestino

Fede Cheti (Savona, 1905-Genova, 1978),

- Tessuti atelier*, 1940, courtesy Fondazione Antonio Ratti, Museo Studio del Tessuto, Como

Mariavera Chiari (Milano, 1971)

- 25 Animali*, MV%, ceramica smaltata / glazed ceramic, 15x2x10
- Sedia di Paglia*, 2008, prototipo, MV%, seduta, legno, ceramica, / prototype, MV%, chair, wood, ceramic, 40x40x60

Carolina Chini

- Fico d'India XL*, 2012, NextMade, depuratore antibatterico e antiparticolato / antibacterial and antiparticle purifier, 90x24x102

Alexandra Alberta Chiolo (Torino, 1987)

- Albertine*, 2012 (2014), scarpe da donna con tomaia, tacco e plateau intercambiabili, seta, camoscio / women's shoes with uppers, interchangeable heel and platform sole, silk, suede, 30x30x20, courtesy Alexandra Alberta Chiolo

Nilvana Chiti (Livorno, 1971)

- Donna per un giorno*, 2013, Bassasartoria, maschera, tessuto ricamato / mask, embroidered fabric, 33x25, courtesy Clara Rota - Bassasartoria

Silvia Cianci (Roma, 1988)
Clelia De Simone (Palermo, 1990)

- Bike Up*, 2014, autoproduzione, telaio per bicicletta adattabile per bambini, legno, gomma / self-production, adjustable frame for children's bicycles, wood, rubber, 90x47x68

Antonella Cimatti (Faenza, 1956)

- Le Crespine*, 2007 (2015), autoproduzione, alzatine, porcella su stelo di vetro soffiato, dimensioni variabili / self-production, stand, porcelain on a blown glass stand, various sizes, courtesy Antonella Cimatti Atelier

Caterina Coccioli (Milano, 1982)

- Composizione in nero*, 2013, ceramica / ceramic, 30x30x20, courtesy Caterina Coccioli

Annalisa Cocco (Cagliari, 1959)

- Histoire d'O*, 1998, Imago Mundi, Collezione Toumei, vasi monofiore, vetro borosilicato / single flower vase, borosilicate glass, diam.8-5-3x42 max

- Através*, 2003, Imago Mundi, Collezione Toumei, composizione di quattro elementi, vetro borosilicato, rametti di salice / four elements composition, borosilicate glass, willow branches, diam.8x35

Roberta Colombo (Milano, 1957)

- Carta d'Africa*, 1986, in collaborazione con / in collaboration with **Clara Rota**, Cartabolo, cartone dipinto / painted cardboard, 20x43,5x28, courtesy Mariangela Viterbo
- Carta fossile*, 1987, in collaborazione con / in collaboration with **Clara Rota**, Cartabolo, scatola, cartone e carta decorata / box, cardboard and decorated paper, 16x15x28, courtesy Clara Rota e / and Roberta Colombo

Alessandra Comi (Mariano Comense, 1950)

- Rosa Plissée Ottoman*, 2008, Poemo design, pouf tondo, taffetà plissettato / round pouffe, pleated taffetta, diam. 90x60, courtesy Poemo Design
- Ladybird*, 2014 (2016), Paola Lenti, tappeto / carpet, 210x210, courtesy Paola Lenti

Serena Confalonieri (Vimercate, 1980)

- Lea e Cora*, 2014 (2015), .exnovo, stampa 3D e finitura manuale, nylon sinterizzato / 3D printing and manual finishing, sintered nylon, 31,5x73

Marzia Corraini

- Latemar / Carezza*, 2016, cartolina digitale / digital postcard

Simona Costanzo (Milano, 1969)

- Esserini*, 2001, Esserini, pupazzo imbottito in stoffa, dimensioni variabili / stuffed puppets, various sizes

Irene Cova (Milano, 1902-1995)

- Autoritratto*, 1930, Scuola Cova, pannello, maiolica policroma / panels, polychrome majolica, 30x5x40, courtesy Fondazione Giovanni e / and Irene Cova

Lica Covo Steiner (Milano, 1914-2008)

- Veneziana*, 1951, tenda veneziana dipinta a mano / hand-painted Venetian blinds, 148x215, courtesy Archivi Storici, Archivio Albe e Lica Steiner, Politecnico di Milano
- La pagina della donna*, 1957, pagine del quotidiano "l'Unità", redazione dei contenuti / pages from "l'Unità" newspaper, assembly of content, 43x59, Archivi Storici, Archivio Albe e Lica Steiner, Politecnico di Milano
- Il 28 Aprile Donna guarda il film della tua vita*, 1963, copertina e pagina interna, opuscolo di propaganda per il Partito Comunista, redazione di Giuliana Ferri / cover and internal page, Communist Party propaganda booklet, text by Giulana Ferri, 24,5x33, courtesy Origoni Steiner

- Esistere come donna*, 1983, in collaborazione con Anna Steiner, progetto grafico della mostra promossa dal Comune di Milano, 8 marzo 1983 / exhibition promoted by Milan Council, 8 March 1983, 70x100, courtesy Origoni Steiner

Matali Crasset (Chalons-en-Champagne, 1965)

- Self-made seat*, 2015, Campeggi, sistema di sedute modulari e aggregabili / modular seating system, 56x30x53 – 65, courtesy Campeggi

Caterina Crepax (Milano, 1964)

- Sott'acqua di carta*, 1999 (2016), arazzo, carta / tapestry, paper, 100x6x100

Raffella Crespi (Milano, 1929)

- Disco volante*, 1959, Vittorio Bonacina, giocattolo per bambini, bambù / children's toy, bamboo, 81x118x51, courtesy Collezione Permanente del Design Italiano, Triennale Design Museum

Gabriella Crespi (Milano, 1922)

- Caleidoscopio*, 1970 (1975), lampada, ottone / lamp, brass, 30x30x130 courtesy collezione privata / private collection
- Ellisse*, 1976, tavolino da caffè estensibile / extensible coffee table, 90x130-250x35, courtesy collezione privata / private collection

Pia Crippa

- Mod. 993*, 1970, Lumi, lampada da tavolo / table lamp, diam. 22,5x45x35, courtesy Lumi
- Mod. 1201*, 1973, Lumi, lampada da tavolo, ottone, vetro / table lamp, brass, glass, 47x47x23, courtesy Lumi

Carla Crosta (Milano, 1930)

- Foulard*, 1966, seta / silk, Fiorio, courtesy Carla Crosta
- Foulard*, 1966, seta / silk, Gucci, courtesy Carla Crosta
- Foulard*, 1966, seta / silk, Fiorio, courtesy Carla Crosta
- Vaso*, 1990, sacchetti di plastica intrecciati e cuciti / woven and knitted plastic bags, courtesy Carla Crosta
- Alisso*, 2015, uncinetto, filo d'argento, corallo, perle, vetri, lustrini / crochet, silver threads, pearls, glass, sequins, courtesy Carla Crosta

Emanuela Crotti (Cremona, 1953)

- Wunderkammer*, 2015, paravento, specchio, oggetti variabili, pezzo unico / screen, mirror, various objects, one-off piece, 180x12x170, courtesy Galleria Rossana Orlandi Milano

Carlotta de Bevilacqua (Milano, 1957)

- Yang metamorfosi*, 2000, Artemide, lampada da terra, metacrilato, policarbonato trasparente, 3 proiettori con filtro dicroico RGB / floor lamp, methacrylate, transparent polycarbonate 54x54x55, courtesy Artemide
- Sui*, 2002, Artemide, lampada da tavolo / table lamp, 42x21x12, courtesy Artemide

Alessandra Cusatelli (Milano, 1965)

- Bootleg ZZ Rats*, 2004, Cinelli, bicicletta, produzione con Ufficio tecnico Columbus / bicycle, made with Ufficio tecnico Columbus, 175x50x110, courtesy Cinelli

Elena Cutolo (Napoli, 1966)

- Cazzuola*, 2010, autoproduzione, vassoio, acciaio inox lucido, saldatura a stagno, manico, acciaio verniciato / self-production, tray, stainless steel, soldering, handle, varnished steel, 43x34,5x10
- Shanghai*, 2011 (2013), autoproduzione, sedia, tondini di acciaio zigrinati arrugginiti, saldati, trattati con vernice protettiva / self-production, seat, rusted milled steel discs, welded, treated with protective varnish, 40x46x103
- Zimbabwe*, 2011 (2012), autoproduzione, ceramiche "a Ettore", maiolica fatta a mano smaltata con ingobbi a pennello / self-production, handmade glazed majolica with panel slips, diam. 22 x21

- Empatia tavolo 26*, 2013, in collaborazione con / in collaboration with **Paola di Arianello**, Artemide, lampada da tavolo, vetro soffiato, tecnologia LED / table lamp, blown glass, LED technology, diam. 26x28,9, courtesy Artemide
- Empatia tavolo 16*, 2013, in collaborazione con / in collaboration with **Paola di Arianello**, Artemide, lampada / lamp, 23,5x23,5x36, courtesy Artemide

Daniela De Lorenzo (Firenze, 1959)

- Vibrato*, 2011, tele ricamate / embroidered fabric, 135x5,5x102, courtesy collezione privata / private collection

Margherita De Martino Norante (Firenze, 1981)

- Ex voto n.2*, 2009, collana, legno d'ulivo scolpito, pittura, nastro, shibuichi / necklace, carved olive wood, painting, ribbon,shibuichi, 2,5x2,5x48
- The wait'1*, 2009, spilla, uncinetto con filo di rame smaltato, struttura in shibuichi e oro 18ct / brooch, crochet with enamelled copper, shibuichi and 18 kt gold structure, 6x5x10

Maddalena De Padova, *De Padova 1970*, fotografia / photograph

Nausicaa De Rosa (Napoli, 1978)

- F1*, 2014, teiera, serie Ferràmica, ferro, ceramica tecnica del tornio / tea set, Ferràmica series, iron, thrown ceramic, 18x13x9, courtesy Nausicaa De Rosa

Laura De Santillana (Venezia, 1955)

- Untitled*, 2005 (2010), Fonderia Arte Brustolin, scultura in cera / wax sculpture, 43,2x7x48,3, courtesy Laura De Santillana

Serena Del Maschio

- Vassoio con pesce*, 1951, S.A.L.I.R., vetro trasparente soffiato iridiato con incisione a rotina / blown transparent rainbow-coloured glass, with wheel engraving, 49x23x8, courtesy Figliola Gerardo (Turin Gallery)

Luisa Delle Piane

- Cartolina d'invito alla mostra di Giancarlo Montebello* / invitation to the exhibition by Giancarlo Montebello, 1998, courtesy Luisa Delle Piane
- Orecchini bottone disegnati su misura da Giancarlo Montebello*, 1999, rodoid, oro giallo 750 / Made to measure earrings by Giancarlo Montebello, rhodoid, 750 yellow gold, courtesy Luisa Delle Piane

Chiara Demaria

- A cage*, 2008, autoproduzione, carillon prototipo, vetro, oggetti vari, plastica, legno, metallo e carta / self-production, glass, various objects, plastic, wood, metal and paper, 31x16,5x16, courtesy Riva 1920

- Carillon*, 2012, autoproduzione, prototipo, cotone filo di ferro, metallo, oggetti vari in metallo e carta / self-production, prototype, cotton, iron wire, metal, various paper and metal objects, 18,5x18,5x18,5, courtesy Ferioli e De Stefani

Anna Deplano (Cagliari, 1953)

- Flex*, 1995, Vittorio Bonacina Design, 57x72x80, courtesy Bonacina Vittorio Design

Antonella Di Luca (Teramo, 1982)

- Cheap*, 2013, autoproduzione, dondolo, gioco per bambini, cartone alveolare fustellato / self-production, swing, children's toy, alveolar punched cardboard, 92x40x65, courtesy Antonella Di Luca

Elisabetta Di Maggio (Milano, 1964)

- Untitled 2001/2010*, 2001-2010, carta velina tagliata a mano con bisturi / tissue paper hand cut with scalpel, 28x28x25, courtesy Elisabetta Di Maggio e Laura Bulian Gallery
- Untitled 2007*, 2007, porcellana bianca tagliata a mano con bisturi, dimensioni variabili / white porcelain, hand cut with scalpel, various sizes, courtesy Elisabetta Di Maggio e Laura Bulian Gallery

Luciana Di Virgilio (Terlizzi, 1986)

- One Love*, 2015, Riva1920, sgabello, legno di cedro / stool, cedarwood, 34x41x43, courtesy Riva1920

Xie Dong

- Adelaide*, 2007, Diade, set da tavola, vassoio, piatto, ciotole, porcellana bone china / table set, jar, plate, bowls, bone china, 45x35x9, courtesy Driade

Cristina Morozzi

- Terrific Design*, 2014, "24 Ore Cultura", 26x29 chiuso / closed

Frida Doveil,

- R-Riparabile?*, 2013

Nathalie Du Pasquier (Bordeaux, 1957)

- Servo muto ma non sordo*, 1984, Servomuto / valet stand, esecuzione Paolo Zaltron, courtesy Collezione Fulvio Ferrari, Torino

Elisabetta Duprè (Roma, 1967)

- Mesh surface*, 2011 (2015), gioielli tridimensionali da superfici inesatte, oro bianco / 3D jewellery with imprecise surfaces, white gold, 6x4x4, courtesy Elisabetta Duprè

Terry Dwan (Santa Monica, 1957)

- Falò*, 2004, Riva1920, sgabello, struttura a listelli, seduta in legno massello / stool, fillet structure, solid wood seat, 35x35x42, courtesy Riva1920
- Mauì*, 2007, Riva1920, poltrona, legno di cedro profumato / couch, perfumed cedarwood, 75x75x47, courtesy Riva 1920

F

Titti Fabiani

- Slonga*, 1975, Ideal Form Team, sedia sdraio / deckchair, 66x80x80, courtesy Titti Fabiani

Sandra Faggiano (Galatina, 1981)

- Merletti*, 2013, autoproduzione, svuotatasche, cartapesta salentina, microcementi Cement Design, acqua, filati di canapa / self-production, paper pulp from Salento, Cement Design micro cements, water, hemp yarn, 35x35x5, courtesy Sandra Faggiano
- Innesti 2.0*, 2015, autoproduzione, cartapesta salentina, microcementi Cement Design, acqua, filati di canapa, intrecci di giunco e vimini / self-production, paper pulp from Salento, Cement Design micro cements, water, hemp yarn and wicker, 25x25x5, courtesy Sandra Faggiano

Caterina Falleni (Livorno, 1988)
Riccardo Sabatini

- The Human Code*, 2016, humanlongevity.com, lulu.com, due volumi di una serie di trecento rappresentanti il genoma umano / two volumes from a series of three hundred representing the human genome, 6x6x22, courtesy Caterina Falleni

Ida Farè
Gruppo Vanda, 1990

- Bianca Bottero, Anna Di Salvo** Ida Farè (a cura di / edited by), *Architetture del desiderio*, Liguori, 2011, courtesy Gisella Bassanini
- Gisella Bassanini** *Tracce silenziose dell'abitare. La donna e la casa*, prefazione di / preface by Ida Farè, 1990, Franco Angeli, courtesy Gisella Bassanini
- Le signore della Triennale. La presenza femminile italiana nella storia dell'esposizione milanese* (1923-2000), Politecnico di Milano, tesi Gruppo Vanda, courtesy Gisella Bassanini

Olga Finzi Baldi

- Manhattan*, 1957 (1958), Finzi Arte Milano, servizio da the sovrapponibile, esecuzione a martello e bulino / stackable tea service, made with hammer and engraving, 12x12x53, courtesy Olga Finzi Baldi
- Elite*, 1967 (1968), Studio Olga Finzi, argento, servizio di posate da tavola, forgiate a mano, dimensioni variabili / silver, hand-forged cutlery set, various sizes, courtesy Olga Finzi Baldi
- Amaca*, 1988 (1989), Studio Olga Finzi, argento, forgiatura a martello / silver, hammer-worked, 40x23x17,5, courtesy Olga Finzi Baldi

Natascia Fenoglio (Nizza Monferrato, 1903-Torino, 1987)

- Edible Bones*, 2011, meringa / meringue, 100x70x50, courtesy Natascia Fenoglio
- Omaggio a Ettore Sottsass*, 2012, meringa e glassa / meringue and icing, 20x10x50, courtesy Natascia Fenoglio

Sara Ferrari (Brescia, 1981)

- Mesh*, 2011 (2012), autoproduzione, centrotavola, rame / self-production, centrepiece, copper, 30x18x12
- Deanna Ferretti Veroni**
 - Daplux*, designer anonimo, macchina da maglieria a mano fin 12 / anonymous designer, hand sewing machine, F.lli Davini e Plauda Brescia, 1958, 215x185x82, courtesy Modateca Deanna

Laura Fiaschi (Carrara, 1977)
Gumdesign

- Fondamenta*, 2015, Alfaterna Marmi e Daniele Paoletti, alzata, marmo giallo di Siena scalpellinato a mano, lamiera, ferro acido corten / stand, hand-carved yellow Siena marble, sheet metal, acidated iron 30x30x20, courtesy Daniele Paoletti
- Istanti Inclusi*, 2015, Dedalo Stone e Stefano Parrini, contenitore, marmo bianco di Carrara, lavorazione al tornio / container, white Carrara marble, thrown technique, 35x35x30

Alma Fidora (Milano, 1894-1980)

- Bicchiere Blu*, 1936, Società Artistico-Vetraria, altare, vetro soffiato colorato / altar, coloured blown glass, 5,5x5,5x6 e 7,5x7,5x9, courtesy Museo dell'Arte Vetraria Altarese

Arianna Filippini (Manerbio, 1987)
Federica Ravera (Brescia, 1988)

- Cactus*, 2014 (2015), Eco & You, appendi abiti-oggetti, cartone ecosostenibile / clothes / object hanger, recycled cardboard, 60x60x120, courtesy Eco & You

Leonor Fini
Shocking, 1937, Schiaparelli, boccetta di profumo / parfume bottle, courtesy Schiaparelli

Olga Finzi Baldi

- Manhattan*, 1957 (1958), Finzi Arte Milano, servizio da the sovrapponibile, esecuzione a martello e bulino / stackable tea service, made with hammer and engraving, 12x12x53, courtesy Olga Finzi Baldi
- Elite*, 1967 (1968), Studio Olga Finzi, argento, servizio di posate da tavola, forgiate a mano, dimensioni variabili / silver, hand-forged cutlery set, various sizes, courtesy Olga Finzi Baldi
- Amaca*, 1988 (1989), Studio Olga Finzi, argento, forgiatura a martello / silver, hammer-worked, 40x23x17,5, courtesy Olga Finzi Baldi

Claudia Formica (Nizza Monferrato, 1903-Torino, 1987)

- La lettura*, 1930 (1933), Lenci, 35x20x29, courtesy Collezione Walter Battisti - Pietro Castellano - Torino

Emanuela Frattini Magnusson (Milano, 1959)

- Polsino in argento*, 2012 (2013), Bettinardi, bracciale, argento massiccio / bracelet, sterling silver, 6x0,5x21, courtesy Silvio Bettinardi

Front, **Sofia Lagerkvist**, **Charlotte von der Lancken**, **Anna Lindgren**, **Katja Sävström**

- Anomaly*, 2013, Moroso, pouf imbottito, espanso schiumato a freddo, acciaio, legno, pelle / stuffed pouffe, cold-expanded foam, steel, wood, leather, 61x54x45, courtesy Moroso
- Front page*, 2010, Kartell, porta riviste, policarbonato trasparente colorato in massa / magazine holder, coloured transparent polycarbonate, 50x35x34, courtesy Kartell

Elena Lia Fronzoni

- Bambola gestante che si trasforma in puerpera con neonato*, 1973, stoffa imbottita / padded cloth, 23x10x55, courtesy collezione privata / private collection

Anna Maria Fundarò (Alcamo, 1936-Palermo, 1999)

- Per una storia del design in Sicilia*, 1980, 21,4x0,921,4x21
- Il lavoro artigiano nel centro storico di Palermo*, 1981, 24,7x0,15x24,5
- ADS. *Design per lo sviluppo*, 1982 (1982), 21,7x0,15x25

Francesca Gattello (Verona, 1986)

- Calcarea*, 2013 (2014), Rossoramina, Attucci Marmi, vaso, materiale sperimentale composto: argilla e scarti di lavorazione di marmo e pietra, tornitura manuale / vase, experimental compost material, clay and waste marble and stone, manual throwing, 15x15x26, courtesy ARTEX Centro per l'Artigianato Artistico e Tadizionale della Toscana - Scenari di innovazione

Gabriella Gabrini, Gastone Rinaldi

- Mormorio del tempo*, 1997 (1998), Studio - laboratorio di Gabriella Gabrini Smalti d'Arte Padova, conchiglia, smalto, lustro metallico, oro / shell, enamel, brushed metal, 25x19x8, courtesy Collezione Privata Gabriella Gabrini

Nadja Galli Zugaro (Leipzig, 1969)

- Maja*, 2015, BellesDeNuit, lampada a sospensione / suspension lamp, diam.130x150

Anna Gardu

- Cupola*, 2016, prodotto dolciario, pasta di mandorle, filigrana di glassa / sweet product, almond paste, sugar lacework, diam. 60x60

Elisa Gargan Giovannoni (Pordenone, 1960)
Terrì Pecora (California, 1958)

- Baby dish*, 2002, in collaborazione con / in collaboration with **Terrì Pecora**, Viceversa, piatto gesso, dimensioni variabili / alto-rilievo, plaster variable dimensions, 38x30x0,5, courtesy Silvia Giambrone

Ilaria Gibertini (Parma, 1970)

- Rotochick*, 2014, United Pets, gioco per cane, lattice naturale / dog toy, natural latex, 24x2,5x18
- Bon Ton*, 2002, in collaborazione con / in collaboration with **Miriam Mirri**, United Pets, accessorio igienico per cani, polipropilene / dog cleaning accessories,

- Baby teether*, 2002, in collaborazione con / in collaboration with **Terrì Pecora**, Viceversa, biberon, policarbonato, silicone / bottle, polycarbonate, silicone, 8x8x17, courtesy Viceversa_ Bergamaschi & Vimercati
- Domenica*, 2009 (2012), Alessi, casseruola a due manici, acciaio / two-handled casserole, steel, diam. 26x12,8, courtesy Museo Alessi
- Liza*, 2014, Slamp, lampada da tavolo, policarbonato stampato ad iniezione / table lamp, injection moulded polycarbonate, 30x30x70, courtesy Slamp
- Scaletta*, 2014 (2015), TUBES radiatori, calorifero, scaldasalviette, alluminio / radiators, heater, towel warmer, aluminium, 51x30x104, courtesy TUBES radiatori

Giovanna Gariboldi (Monza, 1973)

- Filigrana*, 2009, filigrana di carta / paper lace, 29x0,6x37

Marina Gasparini (Gabicce Mare, 1960)

- Spaesaggi*, 2010 (2011), filo di cotone, dimensioni variabili / cotton thread, various sizes, courtesy D406 Fedeli alla linea

polypropylene, 8x3,5x4,5

- *Bubble*, 2002, in collaborazione con / in collaborazione with

Miriam Mirri, United Pets, boccia per pesci, contenitore multiuso, vetro, polipropilene / fish bowl, multiuse container, glass, polypropylene, 24,8x24,8x36

Anna Gili (Orvieto, 1960)

- *A Viso Aperto*, 2010, Carlo Poggio Design, mobile, lamiera sublimata / furniture, sublimated sheet metal, 95x45x160
- *Tiger mask*, 2013 (2016), maschera, cartapesta / mask, papier-mâché, 97x110x120, courtesy Anna Gili Design Studio
- *Cro*, 1985 (2016), Slide, scultura / sculpture, 236x117x216, courtesy Anna Gili Design Studio

Cristiana Giopato (Treviso, 1978) Christopher Coombes

- *Bolle*, 2014, Giopato&Coombes Editions, lampada a sospensione / suspension lamp, 101x48x91, courtesy Giopato&Coombes

Emma Gismondi Schweinberger (Cologna Veneta, 1934)

- *Chi*, 1962, Artemide, lampada da tavolo in acciaio e vetro / table lamp in steel and glass, 16x16x26, courtesy Domus Nova Design - Parma
- *Dedalotto*, 1966, Artemide, vaso portafiori / flower vase, ABS, 20x20x16, courtesy Noleggiocose di Andrea Moscardi
- *Terra*, 1966, Artemide, posacenere da terra, metallo verniciato, cromato / floor ashtray, varnished metal, chrome 15x15x39, courtesy Noleggiocose di Andrea Moscardi
- *Tavolo*, 1966, Artemide, posacenere da tavolo, metallo cromato / table ashtray, chrome metal, 15x15x8, courtesy Noleggiocose di Andrea Moscardi

Liliana Giuntoli, detta Fanni o Fanny (Lizzano Pistoiese, 1922-Torino, 1970)

- *Annetta e Felicina*, 1964, Furga, bambole / dolls, 14x7x28, courtesy Museo Civico - Collezione del giocattolo Giulio Superti Furga, Canneto sull'Oglio

Elisabetta Gonzo (Ravenna, 1962) Alessandro Vicari

- *Utile*, 1992, vaso, vetro sabbiato, cristallo / glass, sandblasted glass, crystal, 15x7x35
- *Rosemary's Berceuse*, 2000, Galleria Luisa Delle Piane, culla e seduta a dondolo, rattan naturale / rocking chair and cot, natural rattan, 130x54x97, courtesy Galleria Luisa Delle Piane

Monica Graffeo (Pordenone, 1973)

- *Ivasi tall*, 2008, C.s., vaso porta spazzolini e portapenne morbido, memory foam / soft toothbrush holder and pen holder, memory foam, 30x5x5, courtesy Geelli by C.s.

Giuliana Gramigna (Milano, 1929)

- *Fluette*, 1970, Quattrifoglio, lampada da tavolo, base in metallo, diffusore in tessuto / table lamp, metal base, fabric diffuser, 20x28x24, courtesy Daniele Lorenzon - galleria Compasso

Johanna Grawunder (San Diego, 1961)

- *XX*, 2009, Glas Italia, consolle, cristallo trasparente rosa e arancio / console, transparent pink and orange crystal, 175x40x89, courtesy Glas Italia
- *Steps*, 2011, Ciglia e Carrai, tavolo / table, 72x61x40, courtesy Galleria Antonella Villanova
- *Toro*, 2013, lampada da tavolo, acciaio patinato, luci a LED, metallo laccato / table lamp, brushed steel, LED lights, lacquered, diam.17x60, courtesy Giustini Stagetti Galleria O Roma

Marva Griffin
Salone Satellite, 1998

Laura Griziotti (Milano, 1940)

- *Vassoio*, 1984, Arnolfo di Cambio, Serie Alia, oggetti per la tavola, vetro / table objects, glass

Irene Guerrieri

- *Zebra*, *Pig*, 2002, Trudi / Sevi

Constance Guisset (1976)

- *Sol*, 2012, Molteni poltrona a dondolo, fogli di alluminio tagliati a laser, modellati e elettrosaldati, finiture varie / swinging couch, laser cut aluminium sheets, shaped and electrowelded, various finishes, 76x80x96, courtesy Molteni

h

Zaha Hadid (Baghdad, 1950)

- *Genesey*, 2009, Artemide, lampada da terra / floor lamp, 60x145x215, courtesy Artemide

Maria Christina Hamel (New Delhi, 1958)

- *Paradiso terrestre*, 2008, ceramica smaltata / glazed ceramic, 90x55x210, courtesy Maria Christina Hamel
- *Il colore del profumo*, 2011 (2016), Giuseppe Mazzotti 1903, Albisola, vaso con diffusore di profumo, maiolica / vase with perfume diffuser, majolica, diam.50x70, courtesy Maria Christina Hamel
- *Acqua*, 2011, Giuseppe Mazzotti 1903, Albisola, ceramiche e neon / ceramic and neon, 52x20x60

Franca Helg (Milano, 1920-1989)

- 798, 1956 ca. (1958), Poggi, tavolo pieghevole, legno / folding table, wood, 95,5x110x59,5, courtesy Daniele Mariconiti
- *Mod.524*, 1963, in collaborazione con / in collaboration with Franco Albini Arteleuce, courtesy Archivio Storico Flos
- *Primavera*, 1967, Vittorio Bonacina Design, Seduta, giunco intrecciato / chair, woven cane, 80x97x102, courtesy Bonacina Vittorio Design

Laurence Humier (Belgio, 1976)

- *Meeting Chairs*, 2007 (2013), Corti F.lli Metalmeccanica S.R.L., sistema di sedie pieghevoli / folding chair system, 229x48x79, courtesy Laurence Humier
- *Smart Money Maker*, 2015 (2016), Laurence Humier, gioco / toy, 13,5x10,5x2,8, courtesy Laurence Humier

i

Maria Pia Incutti (1937)

- *Sassofono*, diam. 12x62 courtesy PLART

Eugenia Ingegno (Carini, 1981)

- *Androgino (Andros + Gynaikos)*, 2009, collane, *Andros*: resina, pigmento e argento 925, *Gynaikos*: silicone, perle, / necklaces, *Andros*: resin, pigment and 925 silver, *Gynaikos*: silicon, pearls, 6x3x9
- *Le donne portano i gioielli, gli uomini i baffi*, 2011, spille in tessuto, acciaio inox. / fabric brooches, stainless steel
- Dorea, 2012, collana, argento 925 / necklace, 925 silver

Ilaria Innocenti (Modena, 1983)

- *Bucket*, 2015, yoox.com, vaso. 3 esemplari / vase, 3 examples, courtesy Ilaria Innocenti
- *Selfportrait*, 2015, in collaborazione con / in collaboration with Giorgio Laboratore, Portego, specchio, legno-nickel / mirror, wood nickel, diam.20x35, courtesy Portego

Miriam Invitti

- *BiBacio*, 2001, autoproduzione, cioccolato al latte, granella di nocciole, due nocciole intere di diverse dimensioni / milk chocolate, hazelnut pieces, two whole nuts of different sizes, 3x3x3

Andri Ioannou (Cipro, 1957)

- *Anthoza*, 2011 (2012), Fos Ceramiche, vaso, ceramica / vase, ceramic, 25x25x21, courtesy Fos Ceramiche

Geny Iorio (Caserta, 1983)

- *Dadici Capelli*, 2008, collana, capelli / necklace, hair, 42x55x3

Ly Isotta

- *Letto per bambini*, 1926 (1929), legno intagliato, traforato e dipinto / carved, pierced and painted wood, 70x126x97,5, courtesy Collezione Marzadori

j

Antonia Jannone (Napoli, 1935)

- *Galleria Antonia Jannone - disegni di architettura*, 1979, inviti e materiali di comunicazione, dimensioni variabili / invitations and communication materials, various sizes, courtesy Galleria Antonia Jannone - disegni di architettura

Nathalie Jean

- *M01*, 2005 (2009), collezione Mercure, collana pettorale, argento 925 rodiato, tormaline verdi taglio baguette / breastplate necklace, rhodium, 925 silver, baguette cut green tormaline 12x30x0,5, courtesy Nathalie Jean

k

Kazuyo Komoda (Tokyo, 1961)

- *La Tavola Imbandita*, 2000, autoproduzione, giocattoli in spugna, tessuto, legno con struttura metallica / self-production, sponge toys, fabric, wood with metal structure, 115x70x45, courtesy Kazuyo Komoda
- *Doll Dining Car*, 2012, TobeUs, giocattolo, legno / toys, wood, 16x7,5x9
- *J+I Crocetta*, 2013, Riva1920, Cedro massello / cedarwood block, 40x40x40, courtesy Riva1920

Helen Konig Scavini (Torino, 1886-1974)

- *Nella*, 1931, Lenci, 14x11x24, courtesy Collezione Walter Battisti - Pietro Castellano, Torino

Helen Konig Scavini (Torino, 1886-1974)

- *Nella*, 1931, Lenci, 14x11x24, courtesy Collezione Walter Battisti - Pietro Castellano, Torino
- *Primo romanzo*, 1932 (1933), Lenci, 20x23x25, courtesy Collezione Walter Battisti - Pietro Castellano, Torino
- *Al caffè*, 1932, Lenci, 12x18x21,5, courtesy Collezione Walter Battisti - Pietro Castellano, Torino

- *Maternità*, 1932, Lenci, 7,5x9x32, courtesy Collezione Walter Battisti - Pietro Castellano, Torino
- *Me ne infischio (La studentessa)*, 1933, Lenci, 14,5x9,5x39,5, courtesy Collezione Walter Battisti - Pietro Castellano, Torino

Irene Kowaliska (Varsavia, 1905-Roma, 1991)

- *Pescatore*, 1930 (1980), scatola di bergamotto dipinta / painted bergamot box, 4x6x1,5, courtesy Museo Raccolta Arti Applicate Villa De Ruggiero, Nocera Superiore
- *Madre con bambino*, 1930 (1980), scatola di bergamotto dipinta / painted bergamot box, 4,5x5x2,5, courtesy Museo Raccolta Arti Applicate Villa De Ruggiero, Nocera Superiore
- *Stampi in linoleum / linoleum cast*, 1940, dimensioni variabili / various sizes, courtesy Museo Raccolta Arti Applicate Villa De Ruggiero, Nocera Superiore
- *Stromboli*, 1956, ricamo a piccolo punto di forma quadrangolare / small point stitch embroidery in quadrangular shape, 35x40

Dorota Koziara (Polonia, 1967)

- *Moon*, 2011, Corian DuPont, lampada, corian / lamp, corian, 80x80x35, courtesy Dorota Koziara
- *Caballeros*, 2013, autoproduzione, lampada, vimini / self-production, lamp, wicker, 50x50x190, courtesy Dorota Koziara

l

Maria Lai (Ulassai 1919-Cardedu, 2013)

- *Telaio*, 1970, tecnica mista / mixed media, 74x21x202, courtesy collezione privata / private collection
- *Nuuk*, 2001, Driade, vasi, coppe, vetro / vases, cups, glass, diam.22x45, courtesy Driade
- *Together* 2010, Driade, candeliere e portafiori, acciaio nichelato / chandelier and vase, nickel plated steel 28x28x20, courtesy Driade

Teresa La Rocca (Alcamo, 1943)

- *Carosello*, 1999 (2000), Acierno, libreria da tavolo / table bookshelf, 35x35x27, courtesy Acierno

Paola Lanzani (Nerviano, 1933)

- *Dadamaino* (Milano, 1930-2004)
- *Schermatura*, 1971 (1992), schermatura ruotante ambientale / environmental rotational screen, 80x20x200, courtesy Paola Lanzani

Francesca Lanzavecchia (Pavia, 1983)

- *Together Canes*, 2012, autoproduzione e Collezione No Country for Old Men, ausilio per la mobilità domestica, tavolino con ruote / self-production No Country for Old Men collection, aid for domestic mobility, table with wheels, 44,2x29,22x84,8

- *Rhizaria table*, 2013, exnovo, lampada, stampa 3D, nylon sinterizzato e vetro di murano / lamp, 3D printing, sintered nylon and Murano glass, 31,5x31,5x55
- *Metamorfosi Vegetali*, 2014, protocube, protesi per le dita realizzate con stampa 3D / finger prothesis made with 3D printing, 23x16x11

Anna Gemma Lascari

- *Memory Containers* (a cura di Laura Polinoro), 1991, Centro Studi Alessi (CSA), coppa, rame / cup, copper, diam.29x15, courtesy Museo Alessi
- *Memory Containers* (a cura di Laura Polinoro), 1991, Centro Studi Alessi, centrotavola, rame / centrepiece, copper, 29x15, courtesy Museo Alessi

Cecilia Laschi (Piombino, 1968)

Barbara Mazzolai (Livorno, 1967)

Matteo Cianchetti

- *Octopus*, 2009 (2013), Istituto di BioRobotica - Scuola Superiore Sant'Anna, Pisa, riproduzione del robot realizzato all'interno di un progetto di ricerca finanziato dalla Commissione Europea con lo scopo di replicare le capacità di locomozione e manipolazione del polpo comune / reproduction of a robot made within a research project funded by the European Commission with the aim of reproducing the locomotion and manipulation capacity of the common octopus, 60x60x35, courtesy Istituto di BioRobotica - Scuola Superiore Sant'Anna (Pisa), Pontedera

Marta Laudani (Verona, 1954) Marco Romanelli

- *Stone of Glass*, esemplare 204, 2001, Oluce, lampade da appoggio / hanging lamp, diam.22x12, courtesy Oluce
- *Nuuk*, 2001, Driade, vasi, coppe, vetro / vases, cups, glass, diam.22x45, courtesy Driade
- *Together* 2010, Driade, candeliere e portafiori, acciaio nichelato / chandelier and vase, nickel plated steel 28x28x20, courtesy Driade

Bice Lazzari (Venezia, 1900-Roma, 1981)

- *Borsa di seta ricamata / embroidered silk bag*, 1924, 31x37, courtesy Archivio Bice Lazzari, Roma
- *Arazzo colorato / coloured tapestry*, 1928, 129x3x91 incoriciato / framed, courtesy Archivio Bice Lazzari, Roma
- *Cuscino in panno lenci / fine felt cushion*, 1928, 63,3 cornice / frame, 5,3 cornice / frame, 54,3 cornice / frame, courtesy Archivio Bice Lazzari, Roma

Colomba Leddi

- *Impermeabile*, 2015, Collezione A-1 2015/2016, illustrazione di / illustration by Camilla Locatelli, 46x6x100

Paola Lenti (Alessandria, 1958)

- *Orto*, 2012 (2016), Paola Lenti, tappeto / rug, 205x205, courtesy Paola Lenti

Anna Aurora Lombardi (Palmanova , 1956)

- *Pullover*, 1995, autoproduzione, lampada, stampella in fil di ferro, diffusore in tessuto di maglia / self-production, lamp, iron wire hanger, fabric diffuser 50x30x200

Eliana Maria Lorena (Novara, 1957)

- *Unico*, 2009 (2010), Abiti scala 1:6 modelli unici su corpo seriale / 1:6 scale cloths, unique models on serial bodies, courtesy Galleria Il Serraglio, Firenze

Concetta Lorenzo (Sestri Levante, 1974)

- *IL*, 2009, De Vecchi Milano 1935, salino, argento 925 / saline, 925 silver, diam. 4.5x8,5
- *Go*, 2009, Superego Editions, ceramica smaltata / glazed ceramic, diam.60x160, courtesy Superego Editions

Claudia Losi (Piacenza, 1971)

- *Dialogo tondo*, 2010, otto sedie, legno sabbiato / eight chairs, sandblasted wood, diam.110, courtesy Claudia Losi e Galleria Monica De Cardenas, Milano
- *Terre non emerse*, 2001, cotone ricamato con seta / embroidered cotton on silk, diam.16, courtesy collezione privata Cumiana (TO)
- *Tavola vegetale*, 2012, ricamo su tela, zucchero, base in legno / embroidery on fabric, sugar, wooden base, 28x30, courtesy Galleria Monica De Cardenas, Milano

m

Ada Malnati Minola

- *La piuma*, 1950, vassoio, argento 900/1000, lavorato a mano con tecnica a sbalzo / tray, 900/100 silver, hand-worked and embossed, 23x24x2,5, courtesy Giò Minola
- *Bracciale*, 1970, argento con pietre incolori taglio huit-huit / silver with huit-huit cut stones, 7x5,7, courtesy Giò Minola

Laura Maria Mandelli (Milano, 1948)

- *Cirillo*,1976, iGuzzini, illuminazione, lampada da comodino / illumination, bedside lamp, 14x31, courtesy iGuzzini illuminazione

Doriana Mandrelli, Massimiliano Fuksas

- *Island*, 2005 (2006), Short Stories / Gorilab, gioielli in argento 925, incisioni di Mimmo Paladino / jewellery in 925 silver, engraving by Mimmo Paladino, courtesy Stefania Campatelli

Raffaella Mangiarotti (Genova, 1965)

- *Dandelion*, 2005, in collaborazione con / in collaboration with Matteo Bazzicalupo, **Deepdesign** Tecnodelta, lampada da terra / table lamp, D.55, 190, courtesy Raffaella Mangiarotti
- *Marble Ice Flowers*, 2012, Skitsch, vasi, marmo, vetro borosilicato, dimensioni variabili / vases, marble, borosilicate glass, various sizes, courtesy Raffaella Mangiarotti
- *Copper Memory*, 2014, atipico, vaso in vetro borosilicato / atypical, borosilicate glass vase, diam.34x20
- *Roman Collection*, 2015, atipico, set di candeliere, brocca, vaso, bicchiere, ferro ottonato e vetro borosilicato / atypical, candlestick set, jug, vase, glass, brass coated iron and borosilicate glass, 22x50

Clara Mantica

- Cassetta degli attrezzi. Etica estetica partecipazione, 1980, acquarello del 2016 / watercolour from 2016, courtesy Clara Mantica

Clara Mantica
Giuliana Zoppis,
● *Best Up*, 2006

Federica Marangoni (Padova 1940)

- *La bricola*, 1971, autoproduzione per Gio Ponti, dal 1980, I3, Salzano, lampada da tavolo, vetro soffiato e striato lattimo / table lamp, blown and striped glass, 29x29x47, courtesy Collezione Permanente del Design Italiano, Triennale Design Museum
- *Le architetture effimere*, 1985, Tiffany & Co. New York, Centro tavola in cristallo composto da ventitré pezzi / centrepiece in crystal made up of twenty-three pieces, 90x40, courtesy famiglia Valmarana
- *La luce della memoria*, 2008, libro in vetro lavorato a mezzo stampo, finiture a mano variabili, tubo in neon colorato / book made from pressed glass, various hand finishes, neon coloured pipe 30x20x40, courtesy C/E Contemporary, Milano / courtesy Della Bella

Ilaria Marelli (Erba, 1971)

- *Chips*, 2009, ciotola, plexiglass / bowl, plexiglass, 45x36x17
- *Sedimenti*, 2014, IIV952, vaso, vetro soffiato / vase, blown glass, 60x45x40, IIV952

Barbara Margarethe (Thewalt, 1901-Hannasch, 1962)

- *Teiera*, 1930, I.C.S. (Industrie Ceramica Salermittata), ceramica smaltata / glazed ceramic, 20x10,5x18, courtesy Collezione Raimondo Piras, Torino

Emiliana Martinelli

- *Pulce 820*, 2013, Martinelli Luce, Lampada da tavolo, vetro, alluminio / table lamp, glass, aluminium, diam. 12x16, courtesy Martinelli Luce

Luciana Massironi (Monza, 1965)

- *Souvenir from Venus*, 1999, anello per due dita in poliuretano / two-finger ring in expanded polyurethane, silver pigment 8,5x6,5x10, courtesy Luciana Massironi

Maria Giovanna Mazzocchi Bordone

- *Copertina "Domus"* / cover n. 656, 1984, courtesy Editoriale Domus

Barbara Mazzolai (Livorno, 1967)

- *Plantoid*, 2014, Istituto Italiano di tecnologia di Genova, robot ispirato alle dinamiche delle radici delle piante / robot inspired by the dynamics of plant roots, 50x70x65, courtesy Barbara Mazzolai - Ilt

Fulvia Mendini (Milano, 1966)

- *Medinilla Magnifica*, 2004, autoproduzione, seggiolina in ferro dipinta a mano / self-production, hand-painted iron chair, courtesy Fulvia Mendini
- *Baby Alien*, 2009, Ceramiche Rigoni, scultura / sculpture, 20x50, courtesy Fulvia Mendini

Rosa Menni Giolli (Milano, 1889-Vacciago, 1975)

- *Casacca zafferano*, 1920-1950, fustagno / fustian, 55x88, courtesy Ana Paula Giolli - Presidente dell'Associazione Culturale Donne in Cammino in memoria di Rosa Menni Giolli
- *Marchio*, 1925 Le stoffe della Rosa, stemma in cartoncino / cardboard coat of arms, 16x16, courtesy Fondazioni Badaracco, Eredi Giolli, Associazione Donne in Cammino in memoria di Rosa Menni Giolli
- *Bracciale / bracelet*, 1955 (1957), ottone, rame e ceramica / copper, brass and ceramic, 7x3x5, courtesy Ana Paula Giolli - Presidente dell'Associazione Culturale Donne in Cammino in memoria di Rosa Menni Giolli

Daniela Mesina

- *Guglielmo!*, 2012, Fabrica, serie Tutti Frutti, vetro / glass, 20x13x32, courtesy Fabrica
- *Fruit Bowl*, 2013, Fabrica, scultura in tufo / tuft sculpture, 22x30x17, courtesy FAI e Fabrica

Sabrina Mezzaqui (Bologna, 1964)

- *Senza titolo (I)*, 2006, carta intagliata a mano / hand-cut paper, 150x150, courtesy Galleria Continua San Gimignano/Beijing/Les Moulins/ Habana
- *Il mantello della regina delle nevi*, 2014, carta, perline, filo, dimensioni variabili / paper, pearls, thread, various sizes, courtesy Galleria Continua San Gimignano/Beijing/Les Moulins/ Habana

Eugenia Minerva (Nardò, 1978)

- *Pumo Lamp*, 2014, autoproduzione, lampada, struttura metallica, fascette da elettricista stringicavo / self-production, lamp, metal structure, strips of electrical cable, 40x40x40, courtesy Eugenia Minerva Design
- *Trifula Chair*, 2014, sedia, espanso, pigmento argento / ferro e giunco intrecciato / chair, iron and woven cane, 70x60x90, courtesy Eugenia Minerva design

Miriam Mirri (Bologna, 1964)

- *You*, 2010, (2012), Alessi, infusore, acciaio inox brillante / infuser, stainless steel, 3x2,5x14,5, courtesy Museo Alessi
- *Tò_*, 2010, (2012), Alessi, tazza, ceramica / cup, ceramic, 10,5x10x12, courtesy Museo Alessi
- *Acacia*, 2012, (2014), Alessi, dosatore per miele, acciaio inossidabile / honey doser, stainless steel 18/10, 2,5x16, courtesy Museo Alessi

Vanessa Mitrani

- *Bee Ball*, 2011, Vanessa Mitrani Creations, vaso, vetro soffiato e metallo / vase, blown glass and metal, diam.13x13, courtesy Vanessa Mitrani
- *Le cœur d'un homme*, 2011, Vanessa Mitrani Creations, vetro soffiato e porcellana / blown glass and porcelain, diam.12x25, courtesy Vanessa Mitrani
- *Heart*, 2015, Vanessa Mitrani Creations, collezione Forest, lampada, vetro soffiato e legno / lamp, blown glass and wood, diam.50, courtesy Vanessa Mitrani

Anna Olga Modigliani (Roma, 1873-Roma, 1968)

- *Ciotola dei cervi*, 1910, terracotta dipinta e invetriata / painted and glazed terracotta, 9,8x16,4, courtesy Wolfsoniana - Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, Genova

Giovanna Molteni (Lecco, 1972)

Annalisa Margarini (Milano, 1970)

- *Dan Blues*, 2014, United Pets, gioco in lattice naturale con fischietto salva cane / toy made from natural latex with dog whistle, 8x6x26
- *John Blues*, 2014, United Pets, gioco in lattice naturale con fischietto salva cane / toy made from natural latex with dog whistle, 7x10x16

Maria Montessori (Chiavaralle, 1870 - Noordwijk, 1952)

- *Scatola dei solidi geometrici, cilindri colorati, cilindri dei rumori*, 1907-1925, Società Falegnami Gonzaga; F.lli Conato; Baroni e Marangon, materiali didattici / teaching materials, 47x33x24, courtesy Collezione Marzadori

Eugenia Montinari

- *Dea Vesta. Il buon governo della casa*, 1933, Antonio Vallardi, 15x22

Lidia Morelli (Torino, 1871-Torino, 1946) ● *La casa che vorrei avere*, 1931, Ulrico Hoepli, 13,5x19,5x3,7, courtesy Archivio Galleani di Ventimiglia

Silvia Morera (Roma, 1962) ● *Lipstick Bullet*, 2000, proiettile in ottone, punta lavorata e smaltata / brass bullet, worked and glazed tip, 0,6x0,6x6

Chiara Moreschi (Savona, 1981) ● *Orticolae*, 2009, Lefel, set per giardinaggio / gardening set, 22x12,5x6, courtesy Chiara Moreschi ● *Panvolo*, 2012, autoproduzione, raccoglii briciole e mangiatoia per uccelli / self-production, crumb collector and bird feeder, 14x20x23, courtesy Chiara Moreschi

Federica Moretti (Modena, 1983) ● *Adele*, 2013, cappello / hat, 30x30x30

Benedetta Mori Ubaldini (Kobe, 1966) ● *Clouds*, 2011 (2012), Magis, rete metallica verniciata in resina epossidica, dimensioni variabili / metallic net varnished in epoxy resin, courtesy Magis

Roberta Morittu, Annalisa Cocco ● *Nido*, 2005 (2015), 110x25, courtesy Roberta Morittu

Nicoletta Morozzi (Firenze, 1948) ● *Haiku*, 1990, arazzo, ricamo punto asole e occhioello / tapestry, buttonhole stitching, courtesy Nicoletta Morozzi

Lucia Morozzi Bartolini (Firenze,1944-2009) **Archizoom Associati** ● *Abito - Vestirsi è facile - Dressing Design*, 1973, orlature e unioni in cordoncino di lana su tela ghinea di cotone / hemming in string on a cotton canvas, 62x94, courtesy Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma / courtesy Dario Bartolini ● *Calza - Vestirsi è facile - Dressing Design*, 1973, calza velata scura con applicazioni di fili di lana rosa / sheer stocking with pink wool thread, 22x84, courtesy Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma / courtesy Dario Bartolini

Eugenia Morpurgo (Venezia, 1987) ● *Repair it yourself*, 2011, kit per scarpe / shoe kit, 40x30x11, courtesy Eugenia Morpurgo

Marzia Mosconi ● *Charlie*, 2013, Arredi Marziani, lampadario, tubolari in gomma, acrilico trasparente / chandelier, rubber tubing, transparent acrylic, 45x45x85, courtesy 110 Arredi Marziani - Marzia Mosconi

Genni/Jenny Mucchi Wiegmann (Spandau, 1895-Berlino, 1969) ● *Colomba della Pace*, 1948, spilla / brooch, Stefano johnson Milano e Liorli Fratelli Milano, distintivo, smalto bianco con orlo e puntini dorati / badge, white enamel with gold border and dots

Gertrud “Trudi” Müller Patriarca (Monaco, 1922-Udine, 2000) ● *Giovanni*, 1964, Trudi, peluche / toy, courtesy Trudi

Ida Nasini Campanella (Roma, 1894-Siena, 1979) ● *Panchetto*, 1926-1930, 70x44x64, courtesy Ilaria e Monica Perugini ● *Pannello decorativo*, 1926 (1930), 174x5x211, courtesy Ilaria e Monica Perugini

Paola Navone ● *Vulcano con gli occhi*, 2006, serie On - Off, tavolo, poliuretano rigido stampato / table, hard printed polyurethane, courtesy Paola Navone ● *Sellerina*, 2008, Baxter, poltrona, alluminio / armchair, aluminium, 59x66x80, courtesy Baxter ● *Taste Blue*, 2009 (2016), Reichenbach, set di piatti, porcellana / plate set, porcelain, 25x25x5, courtesy Reichenbach ● *Doppio zero*, 2011, ceramiche Flaminia, lavandino da piano, ceramica / sink, ceramic, 46x46x14, courtesy Flamina

Ornella Noorda (Milano, 1935) ● *Modulo quadrato*, 1967 (1968), Fratelli Guzzini Srl, servizio per party, lastra in polimetilmetacrilato e serigrafato / party service polymethyl methacrylate and screenprinted top, 58,5x29,5x6

.normaluisa pseudonimo di Giorgiana Zappieri di San Bonifacio, ● *Glue Cinderella*, 2009 (2010), Kartell, scarpa a ballerina, materiale tecnoplastico colorato / dancing shows, coloured technoplastic material, 24x7,5x6,5, courtesy Kartellmuseum

O

Chiara Onida (Ciriè, 1984) ● *If John only Knew*, 2010, sound design, final project - Central Saint Martins College of Arts and Design, 30x30x20, courtesy Chiara Onida

● *The Domestic Soundscape*, 2010, toolkit for Impact Sound, progetto per / project for Central Saint Martins College of Arts and Design, 80x45x5, courtesy Chiara Onida ● *A scene Coded*, 2014, progetto per il premio / project for the Lancôme Be Original,2014 Hypnose, ricamo in vetro / glass embroidery, 20x20x1, courtesy Lancôme

Meret Oppenheim (Charlottenburg, 1913 -Basilea, 1985) ● *Traccia*, 1972, Simon Gavina edizione Estel, tavolo / table, courtesy collezione privata / private collection **Rossana Orlandi** ● *Ro*, 2015, JDO - Jacques Durand, occhiali / glasses, courtesy Spazio Rossana Orlandi

Elisa Ossino (Lentini, 1969) **Sabien Devriendt** (Kortrijk, 1963) ● *Cradle*, 2005, NUME design for children, culla, 62x87x68

P

Chiara Pacifici (Magliano Sabina, 1983) ● *Odi*, 2010 (2011), Ranocchia terrecotte, installazione in terracotta per amplificare i suoni naturali / terracotta installation to amplify natural sounds, 120x120x100, courtesy Chiara Pacifici

Emilia Palomba (Cagliari, 1929) ● *Collana*, 1970, Ceramiche d'Arte Emilia Palomba, ceramica, foglia d'oro / ceramic, gold leaf, 10x7x0,5, courtesy collezione privata ● *Vaso*, 1970, Ceramiche d'arte Emilia Palomba, ceramica bronzata / bronzed ceramic, 12x12x45, courtesy collezione privata / private collection

Ines Panchieri Grande (Brescia, 1892-Roma, 1978) ● *La siesta*, 1929, Lenci, 26x26,5x27, courtesy Collezione Walter Battisti - Pietro Castellano - Torino

Anty Pansera ● *Storia e cronaca della Triennale*, 1978, Longanesi

Paola Paronetto (Pordenone, 1965) ● *Tulipano*, Anemone, 2014 (2015), autoproduzione, vasi, paper clay / self-production, vases, paper clay, 30x60, courtesy Paola Paronetto

Donata Paruccini (Varedo, 1966) ● *Clothes Rack*, 2002 (2007) Eno, appendiabiti, pelle / clothes hanger, leather, 26x20x90, courtesy Donata Parruccini

● *Bottoni*, 2003, autoproduzione, madreperla, dimensione variable / self-production, mother of pearl, various sizes, courtesy Collezione Permanente del Design Italiano - Triennale Design Museum ● *Umbrella Stand*, 2007, Eno porta ombrelli, alluminio / umbrella holder, aluminium, 30x30x48 ● *Tobia*, 2013 (2014), Tumar, contenitore con specchio in feltro / container with felt mirror, 22x22x16

Alessandra Pasetti (Valdagno, 1976) ● *LAB*, 2000 (2001), Ferplast, piccola unità abitativa per criceti / small living unit for hamsters, 22,5x20,7x14,3 ● *Pinocchio*, 2014, Geelli, specchio da tavolo, cornice, gel poliuretanico / table mirror, frame, polyutherane gel, 10x10x8

Terri Pecora (Wallace, 1958) **Marian Du Rond** ● *Prénatal*, 1997, mantellina impermeabile trasformabile, adattabile al passeggino / waterproof cape, used on pushchair, 60x60, courtesy Terry Pecora

Claudia Pignatale *galleria Secondome*, inviti, formati vari / invitations, various formats

Sonia Pedrazzini ● *Le Morandine* V, 2009 (2014), autoproduzione - Molteni per un'edizione speciale, vasi / self-production, Molteni for a special edition, vases, 55x55x50, courtesy Sonia Pedrazzini

Eleonore Peduzzi Riva (Basilea, 1939) ● *Odi*, 2010 (2011), Ranocchia terrecotte, installazione in terracotta per amplificare i suoni naturali / wrap-around skirt, beach and garden model, coloured and crocheted jute, 97x120, courtesy Alice Zen, allieva di Wanda Wulz ● *Album rilegato*, 1930, 19 bozzetti di moda e per cuscini e tessuti, tecnica mista su cartone / 19 sketches for cushions and fabrics, mixed media on cardboard, 28,5x20 ● *Cappellino*, 1940, ana rossa / red wool, 27x27, courtesy collezione privata / private collection ● *Sciarpa a canestrelli*, 1966, filato di lana realizzato all'uncino / wool thread made on a hook, 38x125, courtesy collezione privata / private collection

Maria Perego (Venezia, 1923) ● *Topo Gigio*, 1959, per gentile concessione della sua creatrice Maria Perego

Elsa Peretti (Firenze, 1940) ● *Artiglio*, 1970 (2010), Tiffany & Co., collana, argento, giada nera / necklace, silver , black jade, courtesy Tiffany & Co. ● *Amapola*, 1986 (2010), Tiffany & Co., spilla, argento e seta rossa / brooch, silver and red silk, courtesy Tiffany & Co. ● *Open Heart*, 2010, Tiffany & Co., tazza bimbo, argento / children's glass, silver, courtesy Tiffany & Co.

Piera Peroni (Brescia, 1923-Milano, 1974) ● *Abitare n. 6*, 1962, courtesy rivista / magazine, courtesy Biblioteca del Progetto - La Triennale di Milano

P

Assunta Perra ● *Cesto*, 1927, giunco con scritta e data / cane with writing and date, 50x6, courtesy Collezione Gianfranco Pintus

Paola Petrobelli ● *Contentitore 1B*, 2003 (2013), Simone Cenedese, vaso / vase, 24x24x30, courtesy Paola Petrobelli ● *Modulo A*, 2010 (2013), Simone Cenedese, lampada, vetro soffiato, farfalla / lamp, blown glass, butterfly, 20x12x12, courtesy Paola Petrobelli

Piera Pezzolo Gandini ● *Compasso d'Oro alla carriera ADI*, 2011, 152x15x152, courtesy Famiglia Gandini

Sylvia Pichler (Bolzano, 1975) ● *Small cooling bag #117*, 2015, Zilla, borsa, gomma bianca / bag, white rubber, 32x2x36, courtesy Zilla ● *#75 STE*, 2015, Zilla, borsa, alluminio / bag, aluminium, 20x11x29, courtesy Zilla ● *#116 GOM*, 2015, Zilla, borsa, gomma nera / bag, black rubber, 42x2x48, courtesy Zilla

Claudia Pignatale *galleria Secondome*, inviti, formati vari / invitations, various formats

Anita Pittoni (Trieste, 1901-1982) ● *Gonna del completo zingaresco di Iuta*, 1930, Laboratorio Anita Pittoni, gonna a portafoglio, modello spiaggia e giardino, juta colorata lavorata all'uncinetto / wrap-around skirt, beach and garden model, coloured and crocheted jute, 97x120, courtesy Alice Zen, allieva di Wanda Wulz ● *Album rilegato*, 1930, 19 bozzetti di moda e per cuscini e tessuti, tecnica mista su cartone / 19 sketches for cushions and fabrics, mixed media on cardboard, 28,5x20 ● *Cappellino*, 1940, ana rossa / red wool, 27x27, courtesy collezione privata / private collection ● *Sciarpa a canestrelli*, 1966, filato di lana realizzato all'uncino / wool thread made on a hook, 38x125, courtesy collezione privata / private collection

Lina Poggi Assalini (Savona, 1907) ● *Vaso con paesaggio in rilievo*, 1935, terracotta dipinta e invetriata / painted and glazed terracotta, 21x23, courtesy Wolfsoniana - Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, Genova

● *Vaso Totem*, 1950, vaso / vase, courtesy Collezione Raimondo Piras, Torino ● *Intreccio di rami*, 1954, Manifattura CE.AS. Albissola Marina, vaso in terracotta smaltata / glazed terracotta vase, 61x61x92, courtesy Proprietà Regione Liguria in comodato al Museo Civico Manlio Trucco della Città di Albisola Superiore ● *Vaso astrale dorato*, 1955, Lina Poggi Ceramiche, 25x16x48, courtesy Simonluca e Davide Poggi

Alba Polenghi Lisca (Milano, 1935) ● *Collana Punte*, 1983, Marcello Lissoni, collezione Geometrie, oro 750 / 750 gold, 12,3x1,2x17,5, courtesy Alba Polenghi Lisca ● *Collana Sezione A*, 1994, Cesare De Vecchi, collezione Sezione A, oro 750 / 750 gold, 4,5x1,5x12, courtesy Alba Polenghi Lisca ● *Pagina d'Ombra*, 2011, Alba Polenghi Lisca, spilla, collezione Pagine, argento 925 / brooch, Pagine collection, 925 silver, 5x1x14 ,3, courtesy Alba Polenghi Lisca

Patrizia Polese (Padova, 1973) ● *Ginko*, 2011 (2012),160x190, courtesy collezione privata / private collection

Laura Polinoro ● *Memory containers*, 1990, Centro Studi Alessi (CSA)

Lisa Ponti (Milano, 1922) ● *W*, tecnica mista su foglio A4 / mixed media on A4 paper, 21x29,7, courtesy Lisa Ponti ● *Mission Impossible, Possible Mission*, trittico, tecnica mista su foglio A4 / triptyhc, mixed media on A4 paper, 21x29,7, courtesy Lisa Ponti

Patrizia Pozzi (Milano, 1961) ● *Nidi d'Uomo*, 2008, Salix di Anna Patrucco, seduta in salice intrecciato per interni ed esterni / chair in woven willow for indoor and outdoor use, diam.130x60, courtesy Salix di Anna Patrucco

Daniela Puppa (Fiume, 1947) ● *Athena*, 2011, in collaborazione con / in collaboration with **Francesca Martelli** Barovier & Toso, lampada da terra, vetro soffiato di Murano / floor lamp, blown Murano glass, 39x39x179, courtesy Barovier & Toso

● *Plutone*, 1981 (1982), FontanaArte, lampada da tavolo, vetro, tecniche varie / table lamp, glass, various techniques, 32x42, courtesy Daniela Puppa

r

Barbara Radice, ● *Memphis. The New International Style*, 1984, Electa, 22x2x30 ● *Terrazzo n. 1*, 1988, 24,5x1,8x34 ● *Mamma*, 1998, testo / text

Claudia Raimondo (Venezia, 1957) ● *Joy n.1*, 2002 (2013), Alessi, centrotavola, foglio d'acciaio stampato / centre table, pressed steel sheet, 37x10,4, courtesy Museo Alessi

Patrizia Ranzo (Napoli, 1953) Sergio Cappelli ● *Frammenti di Aurora*, 2012, mobile / furniture, ed. 1/12, 40x29x90, courtesy Galleria Rossella Colombari

Antonella Ravagli (Faenza, 1963) ● *Scala*, 2010 (2015), Piccole imprese locali, scale recuperate, innesti di pioli in ceramica / small local businesses, reused ladders, rungs in ceramic, 60x20x430

Laura Reggi, Nathalie Du Pasquier ● *Good day for dog*, 1980, Penny Morgan, indumento per cane / dog garment, 40x47, courtesy Collezione Fulvio Ferrari, Torino

Sara Ricciardi (Benevento, 1989) ● *Bouquet*, 2015, vasi amplificatori per bottiglie e altri contenitori, vetro / vases, bottles, amplifiers and other containers, glass, 15x10x30, courtesy Sara Ricciardi

Sarah Richiuso (Bad Soden am Taunus, 1989) **Marina Cinciripini** (San Benedetto del Tronto, 1988) ● *I Tradizionali*, 2014, tattoo recipes, Xmas Edition, tatuaggi removibili / removable tattoos, 11x6x0,5, courtesy I Tradizionali - Tattoo recipes

Maria Rigotti Calvi (Valenza di Alessandri, 1874 -Torino, 1938) ● *Cuscino con farfalla*, 1901

Andrea Robbio pseudonimo di / pseudonym of **Marieda Boschi di Stefano** (Milano, 1901-1968), ● *La coppia*, 1958, ceramica / ceramic, 33x17,5x12, courtesy Casa Museo Boschi di Stefano / courtesy Museo del '900

Luciana Roselli ● *Piatto*, 1970, ceramica opaca / opaque ceramic, 31x31, courtesy Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma ● *Vassoio*, 1970, Mebel (made in Italy), vassoio decorato con farfalle / tray decorated with butterflies, 44x29,2, courtesy Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma

Alice Rosignoli (Ciriè, 1981) ● *20 hangers*, 2011 (2012), ROSET S.A., 20 grucce in faggio naturale, tessuto nero, cavo tessile nero / hangers in natural beech wood, black fabric, black fabric wire, diam.3 mm.45x45x25, courtesy Ligne Roset

Maria Grazia Rosin (Cortina d'Ampezzo, 1958) ● *Detergens*, 1992 (2016), Anfora, bottiglie composte da canne, vetro policromo soffiato a mano volante, elementi realizzati a lume / bottles made from reed, hand blown polychrome glass, elements made by candle courtesy Caterina Tognon Vetri contemporanei Venezia

Livia Rossi (Avellino, 1980) ● *Moment candles*, 2009 (2012), autoproduzione, piccole candele in cera d'api / self-production, small beeswax candles, 0,2x0,3x0,7, courtesy Livia Rossi ● *Threelloons*, 2010, palloncini a tre bocche / balloons with three openings, 15x0,5x25, courtesy Livia Rossi

Marialaura Rossiello Irvine, Maddalena Casadei, Studio Irvine ● *Isa*, 2014, Marsotto, toeletta con specchio amovibile in marmo bianco di Carrara, finitura levigata / dressing table with adjustable mirror in white Carrara marble, smooth finish, 80x50x72, courtesy Marsotto Edizioni

Clara Rota (Milano, 1956) ● *Florescenze blu*, 2015, carta tinta e materiale vegetale / tinted paper and vegetable material, 155x16x11 courtesy Clara Rota

Cinzia Ruggeri (Milano, 1942) ● *Scarpa*, 1983, courtesy Cinzia Ruggeri ● *Quanto Borsa Schiaffo*, 1986, iSanti per Cinzia Ruggeri, pochette, pelle / pochette, leather, diam. 25, courtesy Cinzia Ruggeri ● *Coppola con cervello*, 1997, copricapo / headdress, diam. 25, courtesy Cinzia Ruggeri ● *Adozione virtuale*, 2002, Notturmi Mosaici Ravenna, tappeto in mosaico bianco e nero, scarpine oro / black and white mosaic carpet, gold shows, 110x60x8, courtesy Cinzia Ruggeri

S

Elena Salmistraro (Milano, 1983) ● *Cover_Vase Origami*, 2012, Okinawa, coprivaso in Jacroki, tessuto ecologico composto da fibre naturali e fibre cartacee riciclate / Jackroki vase cover, ecological fabric made from natural fibres and recycled paper fibres 15x15x30, courtesy Elena Salmistraro ● *Pensiero Alchemico*, 2014, omaggio ad Alessandro Guerriero, acrilico su gesso / acrylic on plaster, 6x6x25, courtesy Elena Salmistraro ● *Anna, Dina, Maria Teresa*, 2015, Seletti, Serie MRND, lampade da tavolo, ceramica, vetro, legno / table lamp, ceramic, glass, wood, diam. 19x36,5, courtesy Seletti ● *Maya, la dinastia Kan bottiglia 2*, 2015, Massimo Lunardon, vetro borosilicato, intarsi in rilievo ritmati da decori in vetro sabbiato / borosilicate glass, inlay in relief decorated in sandblasted glass, 7x7x30, courtesy Elena Salmistraro

Valeria Salvo (Barcellona Pozzo di Gotto, 1986) **Giulia Solero** (Venezia, 1984) ● *Toro Seduto*, 2015, Prodes, cuccia per animali domestici in materiale plastico / pet bed made from plastic material, 65x65x46

Marta Sansoni (Firenze, 1963) ● *TM531*, 2000 (2001), Stayer trapano, 30x9x26, courtesy Marta Sansoni ● *Bucaneve serie ... bianco solo (hybrids)*, 2011, vassoio, legno laccato e resina, edizione di 6 pezzi numerati e firmati / tray, lacquered wood and resin, 6 numbered and signed pieces, diam.25x27,courtesy Marta Sansoni

Annig Sarian (Milano, 1932) ● *Dondolo per bambini*, 1961, Giunchi e Vimini di Frigerio, 36x70x57 ● *Lampada piantana 4059*, 1970, Kartell, opalino, vetroresina, vetro / opaline, glass resin, glass, 40x40x180, courtesy collezione privata / private collection

Antonella Scarpitta (Sicilia, 1955) Norberto Delfinetti ● *Demetrio*, 1994, ESSE81, 42x38x130

Chiara Scarpitti (Torre Del Greco, 1983) ● *Organica. Necklace*, 2006 (2007), parure in seta e argento / silk and silver necklace, 17x1x17 ● *Organica. Earrings*, 2006 (2007), orecchini / earrings, 4x6x1 ● *Organica. Ring*, 2006 (2007), anello / ring, 3x1x6 ● *Phylogenesis Birds flight collier*, 2012, collier, acciaio, argento, seta stampata e plexiglass / necklace, steel, printed silk and plexiglass, 25x0,5x20 ● *Passaggi di Stato*, 2015, vaso, vetro borosilicato, ebano, resina / vase, borosilicate glass, ebony, resin, 15x15x28

Thessy Schoenholzer Nichols, ● *Aedes Aegypti*, 2010, cotone, merletto a fuselli / cotton, lace spun on bobbin, 21x14, courtesy Thessy Schoenholzer Nichols ● *Phlebotomus 2*, 2010, cotone, merletto a fuselli / cotton, lace spun on bobbin,20x25, courtesy Thessy Schoenholzer Nichols ● *Angiostrongylus vasorum*, 2010, cotone, merletto a fuselli / cotton, lace spun on bobbin, 21x9, courtesy Thessy Schoenholzer Nichols

Francesca Laura Sciamella (Pontede'll'Olio, 1989) ● *Line*, 2014, Manifatture Sottosasso, tavolino composto da vassoio, piatto e sottopentola, terracotta / table made from a tray, plate and mat, terracotta, 51x45x72 **Valeria Scuteri** (Stignano, 1953) ● *Sogni tra le mani*, 2004, fili di ferro, maglia, uncinetto, libero intreccio / iron thread, mesh, crochet, weaving, 14x33, courtesy Valeria Scuteri ● *Reggiseno*, 2012, fili di ferro, maglia, uncinetto, libero intreccio

Naoko Shintani (Fukuoka, 1957) ● *Fioriera*, 2010, San Lorenzo, argento / silver, 25x25x4,5, courtesy San Lorenzo

/ iron thread, mesh, crochet, weaving, 16x35, courtesy Valeria Scuteri

Kazuyo Sejima (Prefettura di Ibaraki, 1956) SANAA ● *Poltroncina / armchair*, 2016, lightsOn, L16, courtesy lightsOn

Agnese Selva (Como, 1986) **Bettina Colombo** (Cantù, 1987) ● *Giganta*, 2014 (2015), unpizzo. it, merletto / lace, diam. 200x2, courtesy un pizzo

Maddalena Selvini (Milano, 1987) ● *S-pot*, 2011, Selvini&Weiss di Maddalena Selvini, set pentole in pietra ollare, stoviglie in ceramica e scarti di pietra ollare, 5 elementi / pan set in soapstone, crockery in ceramic and soapstone, diam.22x35, courtesy Maddalena Selvini ● *Morning Spikes*, 2012, Selvini&Weiss di Maddalena Selvini, tazze, porcellana e feltro / cups, porcelain and felt, diam 100, courtesy Maddalena Selvini

Marina Sent (Venezia, 1963) **Susanna Sent** (Murano, 1955) ● Soap, 2000 (2001), collana, vetro / necklace, glass, 30x6x2,5, courtesy Marina e Susanna Sent

Ludovica Serafini (Roma, 1961) Roberto Palomba ● *Poly Gregg*, 2011, Foscarini, lampada da tavolo / table lamp, 59x51x51, courtesy Foscarini ● *Lavabo consolle*, 2005, Laufen Bathroom AG, 160x50x18, courtesy Laufen ● *Plié*, 2009, Driade, 90x77x123, courtesy Driade

Sandra Severi Sarfatti (Roma, 1940) ● *Luceplan*, 1979, fotografia / photograph, courtesy Sandra Severi Sarfatti

Orsina Sforza ● *Dora Storta*, 2014, serie Marie Antoinette lampada, carta oleata, ferro e plexiglass / lamp, greaseproof paper, iron and plexiglass, 49x39x36, courtesy Orsina Sforza

Shama (Corato, 1955-Toscana, 1991), ● *Arazzo della Meditazione*, 1986, Arazzo / tapestry, collezione Rito lontano dalla Casa, 200x200, courtesy Tarshito

Maddalena Sisto (Alessandria, 1951-Milano, 2000)
● *Gli uomini preferiscono le...*, 1996, acquarello su carta / watercolour on paper, 28x19, courtesy Galleria Riccardo Crespi, Milano

Franca Sonnino (Roma, 1932)
● *Libro del mare*, 1983, filo di ferro e filo di rocchetto / iron and bobbin thread, 58x12x40, courtesy Franca Sonnino

Carla Sozzani,
● *10 Corso Como*, sacchetto progettato da Kris Ruhs, 1991, dimensioni variabili / bag designed by Kris Ruhs, 1991, various sizes, courtesy 10 Corso Como

Luisa Spagnoli (Perugia, 1877-Parigi, 1935)
● *Bacio Perugina*, 1924, Perugina, cioccolatino / chocolate, courtesy Perugina
● *Pettine per conigli*, 1950, brevetto Mario Spagnoli, courtesy Luisa Spagnoli

Anna Steiner (Città del Messico, 1947)
● *Esistere come donna*, 1983, in collaborazione con / in collaboration with **Lica Covo Steiner**, progetto grafico della mostra promossa dal Comune di Milano, 8 marzo 1983 / graphic design of the exhibition promoted by Milan Council, 8 March 1983, 70x100, courtesy Origoni Steiner

Nanni Strada
● *Soluzioni Strutturali*, 2011, prototipo cappotto con fodera incorporata, a disegno lcat stampato a ink jet, assemblaggio e bordi realizzati con termosaldature / prototype overcoat with incorporated lining, lcan inkjet printed design, assembly and edges made with thermal welding, courtesy Nanni Strada

Studio Pepe, Arianna Lelli Mami Chiara Di Pinto
● *Kora Vase*, 2011, Ceramiche Milesi, vaso / vase, diam. 24x52,5, courtesy Studio Pepe / Egidio Milesi di Ceramiche Milesi
● *Ossimori*, 2015, lampada, pezzo unico, gesso e marmo / lamp, one-off piece, plaster and marble, 35x20x38, courtesy Studio Pepe

Giovanna Talocci (Roma, 1951)
● *Jubilo*, 1999 (2000), MAC, breviario elettronico per il Giubileo del 2000 / electronic breviary for the 2000 Jubilee, 16,5x8x2
● *Twins*, 2003, San Lorenzo, collana, argento / necklace, silver, 44,5x12,5, courtesy San Lorenzo

● *Bucket 30*, decoro R Pesciolino che Salta, 2012 (2014), Scarabeo Ceramiche, lavabo in ceramica per bambini / ceramic basin for children, diam.30x22,5, courtesy Scarabeo Ceramiche

Paola Tassetti (Civitanova Marche, 1984)
● *Baloon Plastic-A*, 2008 (2009), Makako Design Lab, libreria componibile, policarbonato alveolare, luce fredda interna / modular bookcase, alveolar polycarbonate, cold internal light, 60x15x60

Eleonora Todde (Cagliari, 1981)
● *Hula oops!*, 2011 (2016), autoproduzione, spine di rosa su hula hoop, smalto acrilico / self-production, rose thorns on hula hoops, acrylic enamel, diam.80x2, courtesy Eleonora Todde

Veronica Todisco (Scandiano, 1984)
● *Adaptations - Marble lamp*, 2015, Veronica Todisco for Camp Design Gallery Lampada, marmo di Carrara, edizione limitata di 30 / lamp, Carrara marble, limited edition of 30, 16,8x16,8x18,8, courtesy Camp Design Gallery
● *Adaptations - Marble Deck Chair*, 2015, Camp Design Gallery, seduta, marmo di Carrara, edizione limitata di 25 / chair, Carrara marble, limited edition of 25, 95,9x70,2x91,9, courtesy Camp Design Gallery

Rossella Tornquist (Salò, 1954)
● *Senza titolo*, 2010, Mario Buccellati, spilla, oro bianco, oro giallo e diamanti / brooch, white gold, yellow gold and diamonds, 7x1x7, courtesy Buccellati

Marirosa Toscani Ballo (Milano, 1931)
● *Cacas*, 1998, Leonardo Arte, 27x27 chiuso / closed

Anna Uncini (Fabriano, 1935)
● *Libro bianco*, 2000, carta, colla su cartoncino e spago, due fogli / paper, glue on cardboard and string, two sheets, 31x26,5 aperto, courtesy Rovereto, Mart - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

Patricia Urquiola (Oviedo, 1961)
● *Biknit*, 2012, Moroso, petit fauteil, legno, telaio in acciaio, tessuto polivinilico per uso esterno o lana per uso interno, imbottitura in poliuretano espanso / small armchair, wood, steel frame, polyvinyl fabric for external use and wool for internal use, filled with expanded polyurethane, 55x75x78, courtesy Moroso
● *Earthquake* 5.9, 2013, Budri, vaso, pietra / vase, stone, 20x41, courtesy Budri
● *Y-Tube*, 2013, Budri, vaso, pietra, 20x45, courtesy Budri
● *H20 Bilbao*, 2014, Bosa, reinterpretazione del Kaiku, ceramica bianca lucida, finitura esterna stesura a pennello di rame opaco / reinterpretation of Kaiku, polished white ceramic, external finish with opaque copper, courtesy Studio Urquiola
● *Bandas*, 2014, GAN, tappeto in corda / rope carpet, 100x400, courtesy GAN

Roberta Valenti
● *Ciotola blu con decori circolari*, 1960, rame smaltato / enamelled copper, diam.20,5x4, courtesy Collezione Raimondo Piras Torino

Ombretta Valenti (Torino, 1979),
Silvia Gemma (Roma, 1990),
● *Sofuto*, 2012, casco / helmet, 40x40x61
● *Sofuto*, 2012, tappeto / rug, 170x120x25

Lella Valle Vignelli (Udine, 1934)
● *Seicento*, 2003, San Lorenzo, collana, argento / necklace, silver, 18x2,5, San Lorenzo

Anna Valsecchi (Ponte San Pietro, 1989)
● *Womby*, 2012 (2013), Valsecchi 1918, culla musicoterapica / music therapy cot, 83x62x42

Kiki Van Eijk (Tegelen, 1978)
● *Love*, 2010, Venice Project, vaso, portacandele, vetro di Murano / vase, candlestick, Murano glass, 50x50x54, courtesy Dilmos

Grazia Varisco (Milano, 1937)
● *Meridiana*, 1974, legno, profilo di bronzo / wood, bronze profile, 50x50, courtesy Archivio Varisco

Ionna Vautrin (Francia, 1979)
● *Binic*, 2010, Foscarini, 14x14x20, courtesy Foscarini

Gioconda Velluti (Venezia, 1910-?, 1977)
● *Lilibeth*, 1948 (1950), Levia, bambola a tre teste con abiti e bauletto (packaging originale), prototipo / three-headed doll with clothes and case (original packaging), prototype, courtesy Collezione Siccardi-Inzerillo

Carla Venosta (Milano, 1926)
● *Excalibur*, 1989, Atelier De Vecchi, tagliacarte, dimensioni variabili / paper cutter, various sizes, courtesy Collezione Permanente del Design Italiano, Triennale Design Museum
● *Geometria di una stella nascente*, 1995, prototipo. lampada, metacrilato / prototype, lamp, metacrylate, 22x22x60, courtesy Galleria Consadori, Milano
● *Samo*, 1995, Faraone Tifany, tisaniera, colino e base per colino, dimensioni varie / teapot, strainer and base for strainer, various sizes, 27x27x29, courtesy Collezione Permanente del Design Italiano, Triennale Design Museum

Martina Veracini (Livorno, 1981)
● *Salvatore el frullatore*, 2014, Bassasartoria, stoffa e acetato / fabric and acetate, 19x64, courtesy Bassasartoria, Clara Rota

Sonia Veroni,
● *Ten*, Modateca Deanna, 2015, profumo / perfume

Nanda Vigo
● *Mobile Cronotopo Wonder Box*, 1970 (2015), struttura in legno, specchio fumé piombo, vetri stampati, specchio, alluminio / wooden structure, smoke-grey lead, printed glass, mirror aluminium, 60x60x180, courtesy collezione privata, Milano
● *Duepiù*, 1971, Conconi/ Frigerio, tubolare cromato e peluche nero / chrome tubes and black plush, 48x48x69, courtesy Archivio Nanda Vigo
● *Trigger of the space*, 1973, vetro fumé, vetro satinato e neon / smoke-grey glass, neon and satin finish glass, 24x37x122, courtesy Archivio Nanda Vigo
● *Light Tree*, 1984, profili di metallo verniciato, vetro industria stampato, neon / varnished metal profiles, glass, printed industrial glass, neon, 197x75x212, courtesy Archivio Nanda Vigo

Ernestine Virden Cannon (1904-1969)
● *Vaso*, 1952 (1954), ceramica / ceramic, courtesy Collezione Raimondo Piras Torino

Osanna Visconti di Modrone (Roma, 1963)
● *Bamboo Pouffe*, 2014 (2015), OMV Osanna Madina Visconti di Modrone, pouffe in bronzo naturale e pelliccia di mongolia, fusione a cera persa, personalizzato a mano, pezzo unico / natural bronze and Mongolian fur pouffe, lost-wax

fusion, personalized by hand, one-off piece, 30x44, courtesy OMV Osanna Madina Visconti di Modrone
● *Bubble Lamp*, 2014 (2015), OMV Osanna Madina Visconti di Modrone, lampada in bronzo naturale e vetro di Murano, fusione a cera persa, vetro soffiato / lamp in natural bronze and Murano glass, lost-wax fusion, blown glass, 34x34x39, courtesy OMV Osanna Madina Visconti di Modrone

Arianna Vivenzio (Bari, 1979)
● *Ceramica coffee table*, 2010, ceramiche tradizionali pugliesi decorate a mano / traditional ceramics from Puglia, decorated by hand, 50x73, courtesy Arianna Vivenzio
● *Wrolam*, 2011, lampada porta abiti, struttura metallica verniciata, rivestimento Tyvek / clothes hanger-lamp, varnished metal structure, Tyvek coating, 80x80x200, courtesy Arianna Vivenzio
● *Taglio*, 2014 (2015)
● *Cubico*, tagliere con mezzaluna e porta iPad / chopping board with mezzaluna and iPad holder, 45x25x8, courtesy Arianna Vivenzio

Jacqueline Vodoz (Milano, 1921-2005)
● *fotografia di / photograph of Putrella di / by Enzo Mari*, 1959, courtesy Bruno Danese

Paola Volpi (Roma, 1968)
● *Anelli da armatura*, 2012, argento / silver, 25x20x8, courtesy Paola Volpi

Nina Yashar
● *Galleria Nilufar*, turbante, edizione speciale, velluto Dedar in cotone-seta decorato con segni circolari e doppiato in cotone dipinto da Altalen / turban, special edition, Dedar velvet in cotton silk, decorated with circles and lined in Altalen painted cotton, 24x26, courtesy Altalen

Emilia Zampetti Nava (Camerino, 1833-Roma, 1970)
● *Coppia di vasi*, 1920, SICLA, ceramica, decoro tralci e pappagalli / pair of vases, 1920, Sicla, ceramic, vine-shoot and parrot decoration, 19x19x31, courtesy Famiglia Cellini

● *Cache-pot con cervo*, 1920 (1925), lamiera a sbalzo e cabochon / embossed cabochon sheet, 19x19x19, courtesy Famiglia Cellini
● *Ricamo con cervi*, 1920 (1925), 63x63
● *Libro di appunti*, 1920-1925, 33x44

Giorgia Zanellato (Venezia, 1987)
● *Narciso*, 2011, edizione Galleria Luisa delle Piane, vaso da fiori, metallo, vetro / Galleria Luisa delle Piane edition, flower vase, metal, glass, 17x37x17
● *Natura morta with parrot*, 2014, Fabrica per / for L'Arcobaleno, The One and the Only Collection, ceramica, serie in edizione limitata / ceramic, limited edition series, 42x42x42, courtesy L'Arcobaleno e / and Fabrica

Nika Zupanc
● *Infinite Clock*, 2014, Bosa, 29x11x41

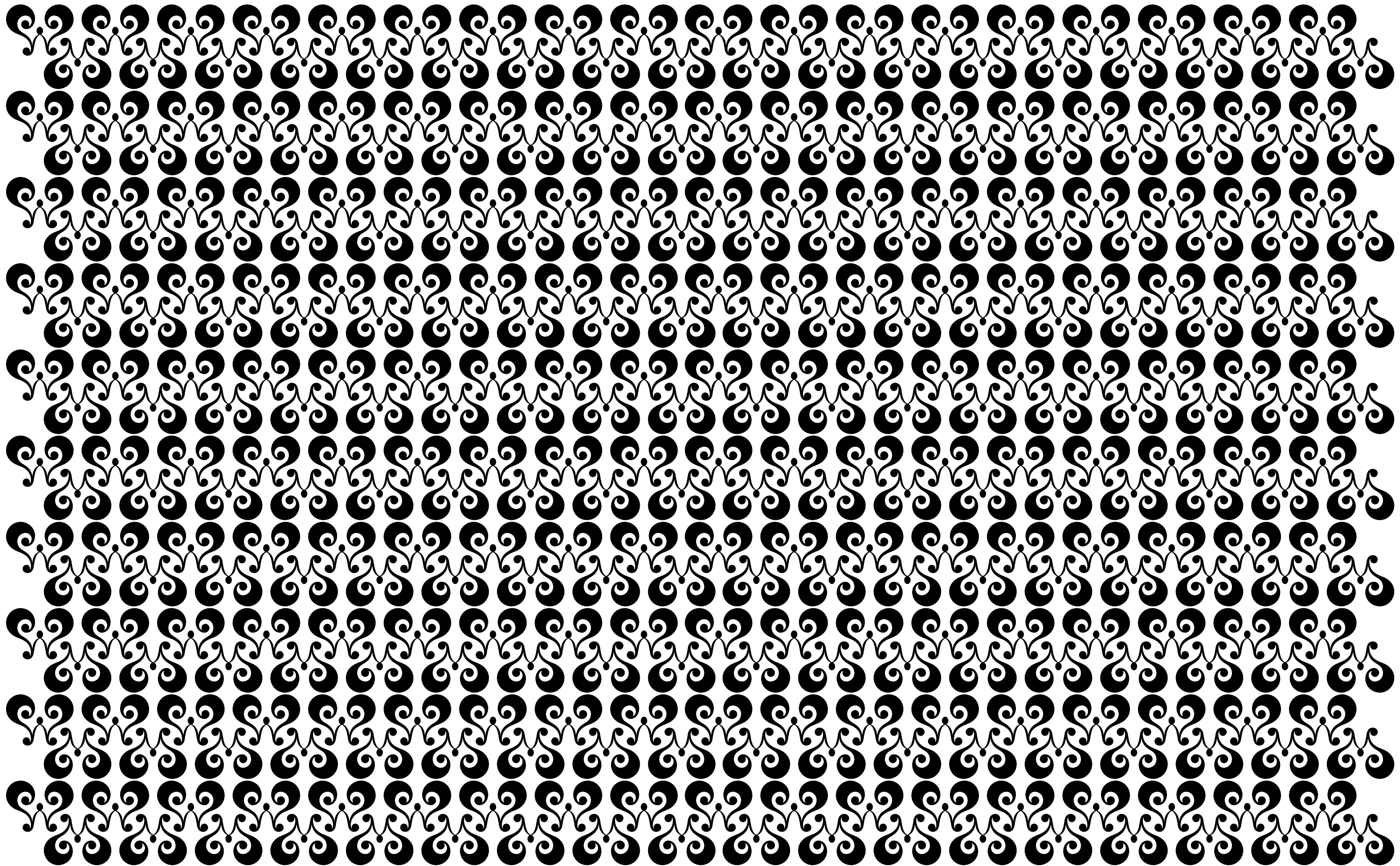
W. Women in Italian Design

● *Centrino*,1900 ca, Aemilia Ars tecnica a tombolo, lino, decoro zoomorfo / lace technique, linen, zoomorphic decoration, 12,5x12,5, courtesy Collezione d'Arte e di Storia della Fondazione CARISBO

● *Cappello liscio*, 1903, treccia di paglia a tre fili cucita a mano / three-strand straw plait, hand-sewn, 58x7, courtesy Giuseppe Renato Serafini

● *Tovaglie da the*, 1925, Manifattura canturina, 2 esemplari, merletto a fuselli / Cantù manufacture, 2 examples, bobbin lace, 110x110

● *AWDA - Aiap Women in Design Award*, 2015, Aiap edizioni, premio internazionale design della comunicazione / International design prize in communication



Nona edizione / Ninth Edition
Triennale Design Museum
W.
Women in Italian Design

a cura di / edited by
Silvana Annicchiarico

con la collaborazione di
/ in collaboration with
Damiano Gulli

Book design
Irene Bacchi

© 2016 Maurizio Corraini s.r.l.
© 2016 Triennale Design Museum
Tutti i diritti riservati / All rights reserved

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in nessuna forma e con nessun mezzo (elettronico o meccanico, inclusi la fotocopia, la registrazione od ogni altro mezzo di ripresa delle informazioni) senza il permesso scritto dell'editore. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means (electronic or mechanical, including photocopying, recording or any information retrieval system) without permission in writing from the publisher.

Traduzioni di / Translations by
David Kelly

Triennale Design Museum è a disposizione degli eventuali aventi diritto per le fonti non individuate. / Triennale Design Museum will be at complete disposal to whom might be related to the unidentified sources printed in this book.

Stampato in Italia da / Printed in Italy by
Esperia, Lavis (TN)
marzo / March 2016

Maurizio Corraini s.r.l.
Via Ippolito Nievo, 7/A
46100 Mantova
Tel. 0039 0376 322753
Fax 0039 0376 365566
e-mail: info@corraini.com
www.corraini.com

Crediti fotografici
Photo credits

Alessandra Amandine
Ajonè Elena Armellini
Giovanni Alfieri
Francesco Allegretto, Venezia
Amen Studio
Carolina Amoretti
Carolina Amoretti
Antonelladiluca // design
studio
Paola Anziché
Archivi Storici, Archivio Albe
e Lica Steiner, Politecnico di
Milano
Archivio AG Fronzoni
Archivio Olga Finzi
Archivio storico Barilla - Parma
Archivio Storico Buitoni
Perugina
Gianni Antoniali
Roberto Apa
Photo Studio Auber
awake.us
Laura Baiardini
Luisa Baldassari
Aldo Ballo
Mattia Balsamini
Sergio Baricci Como
Riccardo Bargellini
Beatrice Barozzi
Carlo Basia
Stefano Bellamoli
P. Bellardo
Christian Benini
Giorgio Benni
Marco Bertolini Fotografo
Lucia Biagi
Riccardo Bianchi
Emanuele Biondi
Bitossi Ceramiche
Giulio Boem
Bonacina Vittorio Design
Nicola Borghini
Beatrice Brovia
Bruno Bruchi
Giorgia Brusemini
Carlo Calabro e Daniel
Franciscato
Santi Caleca
Simona Caleo
Giovanna Caminiti
Federica Capitani
Giovanna Carboni
Carpi, Centro di Ricerca
Etnografico dei Musei di
Palazzo dei Pio, Fondo
fotografico Gasparini
Giorgina Castiglioni
Federico Cavicchioli
Francesco Cellini
Sergio Chimenti
Caterina Coccioli
Foto di Paola Codeluppi
Costantino Costa
CSAC, Università di Parma
D21
Marco Dabbicco
Lorenza Daverio
Fabio Davino
Antonio De Luca
Nausicaa De Rosa
Davide Degradi
Tullio Deorsola
Domus Nova Design - Parma
Antonio Di Canito
Gianluca Di Ioia
Elisabetta Duprè
Ecal
Elliot Erwitt
Franco Esse
Faberhama
Sandra Faggiano
Terry Fanelli
Guido Fassio
Monia Ferioli

Alessandra Ferlini
Sara Ferrari
Laura Fiaschi
Arianna Filippini e Federica
Ravera
Fondazione Antonio Ratti,
Museo Studio del Tessuto,
Como
Fondazione Famiglia Legler
© Fondazione Jacqueline
Vodoz e Bruno Danese
FontanaArte
Danilo Franzini
FRF
Massimo Gardone - Azimut
Galleria Rubin Milano
Filippo Gallino
Paolo Gandola
Roberto Gennari Feslikenian
Hiram Gellona
Giuliano Gherardini
Gianluca Giabardo
Gaia Giani
Alessandra Giusto
Glas Italia
Marcello Golia
Sergio Grandi
Rolando Paolo Guerzoni
Gaetano Guida
Grado Zero Espace
Annalisa Guidetti
HENRYTIMI
Ilaria Innocenti
Istituto Lina Bo e P.M.Bardi
Miriam Invitti
Itacafreelance
Kartellmuseo
Udo Koehler
Dorota Koziara
Bernd Kuhnert, Berlin
Ryan Arvee Laluz - Tarshito
Studio
Paolo Lamperti
Lanzavecchia + Wai
Carlo Lavatori
Salvatore Licitra
Concetta Lorenzo
Davide Lovatti e Stefano
Gaggero
Sebastiano Luciano
Massimo Lunardon
Sara Magni
Altin Manaf
Sara Manca
Raffaella Mangiarotti
Gigi Marangoni
Roberto Marossi
Flora Deborah Martinez
Collezione Marzadori
© MART - Archivio Fotografico
e Mediateca
Sergio Maraboli
Sebastiano Massaiu
Giuseppe Massaro
Pier Maulini
Maurizio Mercato
Lorenzo Michelini
Gustavo Millon/ Fabrica Giò
Minola
Eugenia Minerva
Vanessa Mitrani
Jeremias Morandell
Eugenia Morpurgo + Mieke
Meesen
Walter Monti
Alessio Monzani
Melina Mulas
Massimo Napoli e Giuseppe
Schiavinotto
Yoshie Nishikawa
Noleggiocose di Andrea
Moscardi
Alberto Novelli
Catherine O'Gorman

Chiara Onida
Marco Onofri
Chiara Pacifici
Alessandro Paderni
Silvia Paganino
Eleonora Augusta Parodi
Nadia Perico + Stefano Pepe
Italo Perna - Polifemo
Fotografia
Mario Pellegrino
Fosca Piccinelli
Claudio Piersanti
piier.net
Poemo Design
Carlo Poma
Portego
Umberto Puca
Ezio Prandini
Claudia Raimondo
Orio Raffo
Galleria Raucci/Santamaria -
Napoli
Andrea Rossetti
Marco Reggi
Silvia Rivoltella
Eleonora Roaro
Stefania Romano
Max Rommel
Galleria Rossella Colombari
Andrea Rossetti
Matteo Rossi
Tiziano Rossi
Clara Rota
Marzio Rusconi Clerici
Patrizia Sacchi
Valter Saccomanni
Bianca Salvo
Marta Sansoni
Pietro Savorelli
Lino Scarcia
Thessy Schoenholzer Nichols
Maddalena Selvini
Ivo Sekulovski
Alltin Sezer
Michele Silvestro
Fabio Emilio Simion
Slamp
Spazio Rossana Orlandi
Federico Stanzani
Studio Badini + Made in
Design
Studio Origoni Steiner
Studio Pointer - Mogliano
Veneto TV
Studio Roccaro
Cinzia Susca
Raffaele Tassinari
Tiffany & Co.
Roberto Toja
© Marirosa Toscani Ballo,
Emilio Tremolada
Tom Vack
Marco Vagnetti
Tomas Valenzuela Blejer
Federico Villa
Sergio Visconti
Mariangela Viterbo
Arianna Vivenzio
Gionata Xerra
Zackstudio
Gabriel Zagni
Miro Zagnoli
Max Zambelli
Emanuele Zamponi
© Compasso
David Zanardi
Marco Zanin
Marco Zanin / Fabrica
Zanotta
Daniela Zedda
Alice Zen
Fabio Zonta

