

3. De architect als activist

vijfdejaars studenten meer complexe opgaven voor hun rekening namen. Samen met de bevolking moesten de studenten niet alleen de projecten ontwerpen en bouwen, maar ook de middelen vinden om ze daadwerkelijk uit te kunnen voeren; de financiële hulp van de universiteit om de projecten te bouwen was minimaal. Daarom werden de projecten vaak opgetrokken uit goedkope en geschonken materialen, overblijfselen en afval van andere bouwprojecten, van strobalen tot autobanden. De directe relatie tussen voorbereiding, aanpassing en uitvoering van het project, als ook de afhankelijkheid van beschikbaar materiaal droeg bij aan de contextspecifieke en milieubewuste filosofie van de studio.

Meer lezen:

- Andrea Oppenheimer Dean en Timothy Hursley, *Rural Studio: Samuel Mockbee and Architecture of Decency* (New York: Princeton Architectural Press, 2002)
- Andrew Freear et al., *Rural Studio at Twenty* (New York: Princeton Architectural Press, 2014)

jects with the locals, they had to find ways of funding the construction as the financial support from the university was limited. As a result, projects are often built using cheap, donated, leftover or salvaged materials, from stray bales to car tyres. The direct relationship between the preparation and adaptation of the project, as well as the dependence on available materials, contributed to the contextual and ecological philosophy of the studio.

Further Reading:

- Andrea Oppenheimer Dean and Timothy Hursley, *Rural Studio: Samuel Mockbee and Architecture of Decency* (New York: Princeton Architectural Press, 2002)
- Andrew Freear et al., *Rural Studio at Twenty* (New York: Princeton Architectural Press, 2014)

From My Urban Living Room: Gae Aulenti, Architect, Designer and Public Intellectual

Francesca Giudetti and Léa-Catherine Szacka

‘Do you consider yourself an intellectual?’

‘Well, I think I do. You can’t do architecture without knowing music, philosophy, art, and literature,’ replied architect Gae Aulenti (1927-2012) to the journalist who interviewed her in July 1998 for the Italian newspaper *La Stampa*.¹

The idea of the architect as public intellectual was a well-established concept in post-war Italy. One of the most prominent defenders of this position was Milanese architect and critic Ernesto Nathan Rogers. Rogers, who had been Aulenti’s mentor when she worked for the magazine *Casabella-Continuità*, alongside other rising figures of architecture such as Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Giancarlo De Carlo, Giorgio Grassi and Guido Canella, firmly believed that being an architect meant being an intellectual first, and a professional second, ‘neither a passive product nor a creator completely independent of his era’.² If Rogers was a classical intellectual, reading and always translating his knowledge into written works,³ Aulenti’s modus operandi differed from that of her mentor in that she synthesised knowledge and practice.⁴ Indeed, in Aulenti’s view, being an intellectual implied playing an important role in society: behaving as a responsible citizen, taking part in various community and cultural activities as well as battling for social causes.

An important public figure in a male dominated profession, Aulenti contributed to the general debate on architecture in the twentieth century at various levels and scales: not only designing projects, but also rethinking Italian cities and actively participating in social disputes as a citizen, committing herself politically to the point of founding a new party in 2002 (*Libertà e Giustizia*),⁵ and, finally, assuming important roles within institutions and public magazines. Unlike other colleagues of her time, Aulenti was never forced to work silently, behind the scenes. Looking at the Italian architect’s life and work through two different lenses and scales – the domestic scale of the house and the political scale of the street – this article argues that Aulenti was a true intellectual, albeit operating with tools and modes of expression that differed from those of her male colleagues.

The House as a Theatre

She brought everyone together, making room even for young hopefuls, as well as for the directors of the big newspapers and Paolo Grassi, who at that time was the head of the Italian theatre. . . . All of the

¹ Interview with Gae Aulenti on 5 July 1998, *La Stampa*, alainekanninterviews.com/gae-aulenti/ (accessed 10 May 2023).

² Ernesto Nathan Rogers, ‘The Drama of the Architect’, text taken from the lecture ‘El drama del arquitecto’, delivered at the Faculty of Letters and Philosophy of the Universidad Mayor de San Marcos in Lima in 1948, see also: *Esperienza dell’architettura* (Milan: Skira, 1997), 165-171.

³ Just think of his editorials in *Casabella Continuità* (1954-1965) and of his main published works: Ernesto Nathan Rogers, Josep Lluís Sert and Jaqueline Tyrwhitt, *Il Cuore problema umano della città* (Milan: Hoepli, 1954); *Esperienza dell’architettura* (Turin: Einaudi, 1958); Cesare De Seta (ed.), *Gli elementi del fenomeno architettonico* (Napels: Guida, 1981); ‘Il senso della storia’, in: Luciano Semerani (ed.), *Il senso della storia, continuità e discontinuità* (Milan: Unicopli, 1999); Franco Basaglia, *L’utopia della realtà* (Bari: Leonardo da Vinci, 1965); ‘The Phenomenology of European Architecture’, *Dedalus Journal of the American Academy of Arts and Science* (winter 1964). See also: Stephen Richards Graubard, *A New Europe?* (Boston: Beacon Press, 1967); Ernesto N. Rogers, *Editoriali di architettura* (Turin: Einaudi, 1968); Ernesto N. Rogers, *Lettere di Ernesto a Ernesto e viceversa* (Milan: Archinto, 2000); Serena Maffioletti (ed.), *Il pentagramma di Rogers: lezioni universitarie di Ernesto Nathan Rogers* (Padua: Il Poligrafo, 2009).

⁴ In this regard, we would like to quote the interview in: Maurizio Costanzo, ‘Gae Aulenti’, *Design+ Magazine* (2010), 103-104. Here, in fact, when asked about the importance of Rogers’s teaching of the need to be intellectuals before architects, Aulenti cites not only Rogers but also Vitruvius. ‘The architect is knowledgeable in the arts, skilled in drawing, erudite in geometry, familiar with many, many histories, a diligent listener of philosophers, knowledgeable in music, not ignorant of medicine, knowledgeable in jurisprudence, not unfamiliar with astrology and the laws of the heavens.’

⁵ *Libertà e Giustizia* was conceived as a party that talks about culture and politics; members include journalist Gianni Locatelli, architect Gae Aulenti, journalist Enzo Biagi, political scientist Giovanni Sartori, writers Umberto Eco and Claudio Magris, economist Innocenzo Cipolletta, professor Umberto Veronesi, physicist Giovanni Bachelet and lawyers Franzo Grande Stevens and Guido Rossi.

Vanuit mijn stadse woonkamer: Gae Aulenti, architect, ontwerper en publieke intellectueel

Francesca Giudetti en Léa-Catherine Szacka

‘Beschouwt u zichzelf als een intellectueel?’

‘Ja, dat denk ik wel. Je kunt geen architectuur bedrijven zonder kennis te hebben van muziek, filosofie, kunst en literatuur,’ aldus architect Gae Aulenti (1927-2012) tegen de journalist die haar in juli 1998 interviewde voor de Italiaanse krant *La Stampa*.¹

In het naoorlogse Italië was de notie van de architect als publieke intellectueel vanzelfsprekend. Een van de meest prominente verdedigers hiervan was de Milanese architect en criticus Ernesto Nathan Rogers. Rogers was Aulenti’s leermeester geweest in de periode dat ze naast andere aanstormende talenten, zoals Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Giancarlo De Carlo, Giorgio Grassi en Guido Canella, voor het tijdschrift *Casabella-Continuità* werkte. Hij was er vast van overtuigd dat je als architect op de eerste plaats een intellectueel moest zijn en pas op de tweede plaats een professioneel: ‘geen passieveling, maar ook geen schepper die volledig onafhankelijk van zijn tijdperk opereert’.² Rogers was de klassieke intellectueel; hij las veel en stelde zijn kennis altijd op schrift.³ Aulenti’s modus operandi verschilde in zoverre van die van haar leermeester, dat ze kennis en praktijk synthetiseerde.⁴ Volgens Aulenti was je een intellectueel als je een belangrijke rol in de maatschappij had: je diende je gedragen als een verantwoordelijk burger, deel te nemen aan verschillende maatschappelijke en culturele activiteiten en je in te zetten voor sociale doelen.

Als belangrijke publieke figuur in een door mannen gedomineerd beroep droeg Aulenti op verschillende niveaus bij aan het generieke architectuurdebat van de twintigste eeuw. Ze ontwierp niet alleen projecten, maar dacht ook na over Italiaanse steden en koos als burger actief partij in maatschappelijke disputen. Ze was op politiek vlak zelfs zo geëngageerd dat ze in 2002 een nieuwe partij oprichtte (Libertà e Giustizia). Ten slotte bekleedde ze een aantal belangrijke posities bij instellingen en openbare tijdschriften.⁵ In tegenstelling tot sommige collega’s uit die tijd hoefde Aulenti nooit in stilte, achter de schermen, te werken. Door het leven en werk van de Italiaanse architect door twee verschillende brillen en op twee niveaus te bekijken – het huiselijke domein van de woning en het politieke domein van de straat – wordt in dit artikel beargumenteerd dat Aulenti een echte intellectueel was, hoewel ze andere middelen en uitdrukkingsvormen gebruikte dan haar mannelijke collega’s.

De woning als theater

Ze bracht iedereen bij elkaar, maakte ruimte voor aanstormend talent, maar ook voor de directeuren van de grote kranten en voor Paolo Grassi, die op

¹ Interview met Gae Aulenti op 5 juli 1998 in *La Stampa*, alainekanninterviews.com/gae-aulenti/ (laatst bezocht op 10 mei 2023).

² Ernesto Nathan Rogers, ‘The Drama of the Architect’, tekst uit de lezing ‘El drama del arquitecto’, gegeven aan de faculteit der Letteren en Wijsbegeerte van de Universidad Nacional Mayor de San Marcos in Lima in 1948, zie ook: *Esperienza dell’architettura* (Milaan: Skira, 1997), 165-171.

³ Denk bijvoorbeeld aan zijn redactionele artikelen in *Casabella Continuità* (1954-1965) en zijn belangrijkste publicaties: Ernesto Nathan Rogers, Josep Lluís Sert en Jaqueline Tyrwhitt, *Il Cuore problema umano della città* (Milaan: Hoepli, 1954); *Esperienza dell’architettura* (Turijn: Einaudi, 1958); Cesare De Seta (red.), *Gli elementi del fenomeno architettonico* (Napels: Guida, 1981); ‘Il senso della storia’, in: Luciano Semerani (red.), *Il senso della storia, continuità e discontinuità* (Milaan: Unicopli, 1999); Franco Basaglia, *L’utopia della realtà* (Bari: Leonardo da Vinci, 1965); ‘The Phenomenology of European Architecture’, *Dedalus Journal of the American Academy of Arts and Science* (winter 1964). Zie verder: Stephen Richards Graubard, *A New Europe?* (Boston: Beacon Press, 1967); Ernesto N. Rogers, *Editoriali di architettura* (Turijn: Einaudi, 1968); Ernesto N. Rogers, *Lettere di Ernesto a Ernesto e viceversa* (Milaan: Archinto, 2000); Serena Maffioletti (red.), *Il pentagramma di Rogers: lezioni universitarie di Ernesto Nathan Rogers* (Padua: Il Poligrafo, 2009).

⁴ In dit verband wordt geciteerd uit een interview dat is te vinden in: Maurizio Costanzo, ‘Gae Aulenti’, *Design+ Magazine* (2010), 103-104. Als Aulenti wordt gevraagd naar het belang van Rogers’ opvatting dat men als architect op de eerste plaats een intellectueel dient te zijn, citeert Aulenti niet alleen Rogers, maar ook Vitruvius: ‘De ontwerper is op de hoogte van de kunsten, beheerst het tekenen, heeft kennis van geometrie, kent heel veel geschiedenissen, luistert nauwgezet naar filosofen, is op de hoogte van muziek, weet iets over de heekunde, weet af van jurisprudentie, en weet ook het een en ander over astrologie en de wetten van het uitspansel.’

⁵ Libertà e Giustizia werd gezien als een partij die zich bezighield met cultuur en politiek; leden waren onder andere de journalist Gianni Locatelli, architect Gae Aulenti, journalist Enzo Biagi, politicoloog Giovanni Sartori, schrijvers Umberto Eco en Claudio Magris, econoom Innocenzo Cipolletta, professor Umberto Veronesi, natuurkundige Giovanni Bachelet en juristen Franco Grande Stevens en Guido Rossi.



Gae Aulenti walking in Milan n.d/ Gae Aulenti wandelend in Milaan, z.d.

*dat moment aan de top stond in het Italiaanse theater. (...) Alle intellectuelen verzamelden zich in die woning in het historische centrum van Milaan.*⁶

Gae Aulenti was niet alleen maar architect. Sinds 1955 was ze ook moeder. Ze opereerde in een bevoorrecht Milanees milieu – haar vader was een econoom uit Apulië, de zoon van een magistraat, en haar moeder was de dochter van een Calabrische arts die in Napels had gewerkt en aan de Universiteit van Palermo had gedoceerd. Aulenti begon in 1954 haar eigen bureau in Milaan; in datzelfde jaar trouwde ze met Francesco Buzzi Ceriani, een architect die na de Tweede Wereldoorlog actief was in de Italiaanse wereld van de architectuur en betrokken was bij het Italiaanse architectuurdebat. Een jaar later werd Giovanna geboren, Gae Aulenti's enige dochter.⁷ Het stel scheidde niettemin vrijwel onmiddellijk; de twee architecten gingen verder als co-ouders en voedden hun dochter op in een niet-traditionele gezinseenheid. Dit bracht Aulenti ertoe om haar woning van een werkruimte te voorzien, zodat ze haar werk aan haar tekeningen en netwerk kon voortzetten zonder haar moederrol te verwaarlozen.

Voor Aulenti konden werken en moederen, het publieke en het private, met elkaar worden geconfronteerd in specifieke huiselijke ruimten. In 1965 huurde ze een huis in de Via dell'Annunciata 7 en verbouwde ze de kelder tot kantoor- en atelierkamer. De plek, die is gefotografeerd door Aldo Ballo, lijkt intiem en comfortabel, met een groot aantal in een cirkel opgestelde banken, kunstwerken en een woonkamer die rondom werd gekenmerkt door duizenden boeken.⁸ Het was een leefomgeving die, net als haar volgende huis, in de Via Fiori Oscuri in Brera, zowel rijk gedecoreerd als intiem was.⁹ Haar woningen waren symptomatisch, zou je kunnen zeggen, voor vrouwelijke gevoeligheid en voor Aulenti's filosofie over huiselijke bewoning, dit gecombineerd met de vertrouwde accenten van persoonlijke bezittingen. Aulenti heeft haar leven lang gereisd, vaak alleen en over de hele wereld, bijvoorbeeld om deel te nemen aan belangrijke conferenties (zoals die in Aspen in 1973). Het was echter de transformatie van haar woning in een theater, waar regelmatige bijeenkomsten plaatsvonden van een hechte groep intellectuelen – onder wie Vittorio Gregotti, Umberto Riva, Franco Quadri, Umberto Eco, Maurizio Pollini, Liliana Segre, Lina Sotis en Rosellina Archinto – die het ware sociale aspect van haar leven weerspiegelde en die essentieel was voor Aulenti's *modus operandi*. Ondanks haar werk en moederschap waren deze, met de regelmaat van de klok voorkomende ontmoetingen met oude vrienden, van essentieel belang voor het opbouwen van hechte relaties en het aanzwengelen van discussies.¹⁰

Aulenti's woning-annex-kantoor in de Via Fiori Oscuri – nu de thuisbasis van de Aulenti-stichting en Aulenti-archief – was een bourgeois salon, een soort stadse woonkamer die de ruggengraat van haar netwerk lijkt te zijn geweest. 'Het lag in haar aard om haar tijd door te brengen met discussies over kunst, architectuur, film en politiek.'¹¹ Aulenti had de uitnodigende woning waar zoveel dinertjes met vrienden en feestjes plaatsvonden, zelf ontworpen. Het huis deed denken aan een tekening van Escher, met schuin oplopende metalen hellingbanen en verspringende vloeren met hallen en terrassen die uitzicht boden op

6

Lina Sotis, 'F.A.G. (Famosa Affettuosa Gae)', *Capital* (2009), 44.

7

Francesco Buzzi realiseerde een groot aantal projecten in Italië en ontwierp enkele voorwerpen. Hij publiceerde ook in tijdschriften als *Casabella Continuità* en *Comunità*.

8

Ciro Marco Musella, 'Archivio Gae Aulenti', in: Claudio Palvarini en Lodovico Gualzetti (red.), *Milano la Città che disegna* (Sesto San Giovanni: Sémina, 2020), 24.

9

Aulenti verhuisde in 1974 naar Brera en bleef daar tot het einde van haar leven. In het huis is nu het Gae Aulenti-archief ondergebracht.

10

In sommige dagboeken in het Gae Aulenti-archief staan bijvoorbeeld schetsen van tafelschikkingen.

11

Gianni Biondillo, 'Gae Aulenti', *Storie Milanesi* (2015), 1-2.

*intellectuals were gathered in that house in Milan's historical centre.*⁶ Gae Aulenti was not just an architect. Since 1955, she was also a mother. Operating in a privileged Milanese milieu – her father was an Apulian economist, son of a magistrate and her mother was the daughter of a Calabrian doctor who had practiced in Naples and taught at the University of Palermo – Aulenti started her own practice in Milan in 1954. The same year, she married Francesco Buzzi Ceriani, an architect involved in the Italian architectural practice and debate after the Second World War and, a year later, Giovanna, Gae's only daughter, was born.⁷ The couple separated almost immediately, however, and the two architects went on co-parenting and raising their daughter in the form of a non-traditional family unit, prompting Gae to arrange her house with a study area so that she could work on drawings and hold her networking activities without neglecting her role as mother.

For Aulenti, work and motherhood, the public and the private sphere, always collided in very peculiar forms of domestic spaces. In 1965, she rented the house at Via dell'Annunciata 7 and converted the basement into an office/studio. Photographed by Aldo Ballo, the place appears as intimate and comfortable, with many sofas disposed in a circle, works of art, and a living room perimeter defined by thousands of books.⁸ Both this house and her next house, located in via Fiori Oscuri, Brera, were richly decorated and intimate.⁹ You could say they were symptomatic of a female sensitivity and of Aulenti's domestic philosophy, with the familiar touch of personal belongings. Throughout her life, Aulenti travelled, often alone, around the world, participating in important conferences (like the one in Aspen in 1973). But it was making her home the theatre of regular meetings for a close group of intellectuals – such as Vittorio Gregotti, Umberto Riva, Franco Quadri, Umberto Eco, Maurizio Pollini, Liliana Segre, Lina Sotis and Rosellina Archinto – that remained the true social aspect of her life, and essential to Aulenti's *modus operandi*. Despite her work and role as a mother, regular cyclical get-togethers with old friends were essential to create close connections and instigate a debate.¹⁰

Aulenti's house/office in via Fiori Oscuri – now the home of the Aulenti foundation and archive of the architect – was a bourgeois salon and a form of urban living room that seems to have organised her network: 'It was in her nature to lounge, discuss art, architecture, film, politics.'¹¹ The friendly house where many dinners with friends and parties took place had been designed by Aulenti: akin to a drawing by Escher, it included sloping metal ramps and staggered floors with hallways and terraces overlooking the Piazza San Marco, and it contained works of art by the most prominent artists of her time, from Michelangelo Pistoletto to Alighiero Boetti, and from Christo to Mario Schifano, Emilio Vedova, Cartier Bresson, Andy Warhol and Roy Lichtenstein.¹² The living area was a large space without doors or walls where various functions were defined only by different floor levels and the bookcases that served as room dividers.¹³ Furthermore, the architect 'was very careful not to establish dependencies between objects and pieces

6

Lina Sotis, 'F.A.G. (Famosa Affettuosa Gae)', *Capital* (2009), 44.

7

Francesco Buzzi built many projects in Italy and designed some objects. He also published in magazines such as *Casabella-Continuità* and *Comunità*.

8

Ciro Marco Musella, 'Archivio Gae Aulenti', in: Claudio Palvarini and Lodovico Gualzetti (eds.), *Milano la Città che disegna* (Sesto San Giovanni: Sémina, 2020), 24.

9

Aulenti moved into the Brera House in 1974 and stayed there until the end of her life. The house now hosts the Gae Aulenti archive.

10

In some of the diaries stored in the Gae Aulenti archive there are, for example, sketches showing the positioning of the guests at the table.

11

Gianni Biondillo, 'Gae Aulenti', *Storie Milanesi* (2015), 1-2.

12

Ibid., 2.

13

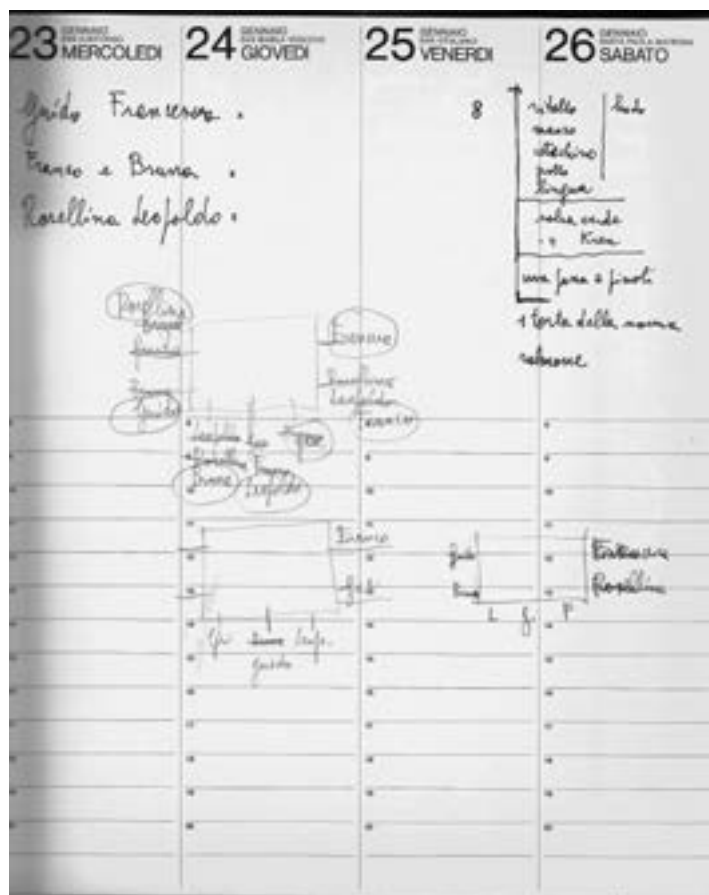
Joseph Rykwert, 'Gae Aulenti's Milan: Design Passages for the Celebrated Architect', *Architectural Digest* (January 1990), 93.



het San Marcoplein, en het bevatte kunstwerken van de prominentste kunstenaars van haar tijd, van Michelangelo Pistoletto tot Alighiero Boetti en van Christo tot Mario Schifano, Emilio Vedova, Cartier Bresson, Andy Warhol en Roy Lichtenstein.¹² Het woongedeelte was één grote ruimte, zonder deuren of wanden, waar de verschillende functies slechts werden gedefinieerd door de verschillende vloerniveaus en boekenkasten die de ruimte verdeelden.¹³ Bovendien was de architect 'heel voorzichtig om geen onderlinge afhankelijkheid te creëren tussen voorwerpen en meubelstukken, of tussen deze en ruimte, zodat indien nodig alles in de container kon worden verplaatst. Ze streefde er vanaf het begin naar een plek te ontwerpen die dienstbaar zou zijn aan de bewoners, in plaats van speciale zorg of specifiek gebruik nodig te hebben.¹⁴ Maar hoewel het een sociale plek was, leek de precieze en punctuele indeling van Aulenti's interieur ook haar moederschap te reflecteren.

In het Italië van de jaren 1950 werd taal gebruikt als een middel om het land weer op te bouwen. Geschreven en gesproken woorden, en een zeker gevoel van saamhorigheid, droegen bij aan de verwezenlijking van 'het onbedwingbare verlangen om de weg terug te vinden, de weg die op tragische wijze was onderbroken door de Tweede Wereldoorlog. (...) Iedereen wilde bijdragen aan de wedergeboorte van het land en er was een enthousiasme dat aanzette tot studie, maar ook tot contact

- 12 Ibid., 2.
- 13 Joseph Rykwert, 'Gae Aulenti's Milan: Design Passages for the Celebrated Architect', *Architectural Digest* (januari 1990), 93.
- 14 Anatxu Zabalbeascoa, *The House of the Architect* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995), 18.



Black 1974 agenda with sketches showing the positioning of the guests at Gae's table/
Zwarte agenda uit het jaar 1974 met schetsen van Gae's tafelschikkingen

of furniture, nor between these and the space, so that everything inside the container could be moved as needed. From the beginning, she aimed to design a place that would serve its inhabitants rather than requiring special care and specific usage.¹⁴ But, while being a social place, in its precise and punctual division of spaces, Aulenti's interior also seems to reflect her being a mother.

In 1950s Italy, words were used as tools for the country's reconstruction: written words but also oracy and a certain sense of belonging contributed to 'the irrepressible desire to find one's way again, the way that had been tragically interrupted by the Second World War. . . . Everyone wanted to participate in the rebirth of the country, there was an enthusiasm that encouraged study, but also contact among us and with international circles,' recalls Aulenti who, from her living room played the role of the networker.¹⁵ Topics of discussion were varied and disparate, ranging from Milan's public transport system to political matters, and from ongoing cultural events and exhibitions to forthcoming trips, or the tragic destruction of the Fenice theatre in Venice and important contemporary architectural projects.¹⁶ The purpose of these meetings, therefore, was to discuss the society's state of the art, in all its micro and macro components.

Aulenti's taste for 'staging' intellectual gatherings were not

- 14 Anatxu Zabalbeascoa, *The House of the Architect* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995), 18.
- 15 Printed text contained in the folder '3.3.ua.06 Quaderni di appunti'. It looks like a text for an interview, but this is not specified.
- 16 While it was not easy to reconstruct with precision the arguments discussed during the gatherings at Aulenti's home, we have deduced some of the topics that may have been discussed using notes in diaries found in Aulenti's home archive in Milan. For example, The 1998 Agenda Rimbaud includes reflections on the Fenice ('3.3.ua.04 Agende e agendine varie').



Gae Aulenti's home office, now the Aulenti Archive, via Fiori Oscuri, Milan/ Gae Aulenti's kantoor-aan-huis, nu het Aulenti Archive, via Fiori Oscuri, Milaan

met elkaar en met internationale kringen,' herinnerde Aulenti zich, al netwerkend vanuit haar salon.¹⁵ De gespreksonderwerpen waren gevarieerd en ongelijksoortig, variërend van het openbaar vervoer in Milaan tot politieke kwesties, en van lopende culturele evenementen en tentoonstellingen tot aanstaande reizen, of de tragische verwoesting van het Fenice-theater in Venetië en belangrijke eigentijdse architectuurprojecten.¹⁶ Het doel van deze bijeenkomsten was dan ook om de stand van zaken in de maatschappij te bespreken, op zowel micro als macroniveau.

Aulenti's voorliefde voor het 'ensceneren' van intellectuele bijeenkomsten stond niet los van haar professionele activiteiten. De potentiële voordelen waren niet alleen de grotere zichtbaarheid en de spraakmakende opdrachten, maar de bijeenkomsten dienden ook om haar werk vooruit te stuwten. Ze was een veelzijdig ontwerper en creëerde architectuur, objecten, interieurs en stedenbouw. Sinds de jaren 1970 stond ze ook bekend om haar sterke band met de theaterwereld – ze werkte regelmatig als scenograaf, vooral met Luca Ronconi en het Laboratorio Teatrale in Prato. Aulenti's werk zou daarom jarenlang schommelen tussen de vergankelijke en de permanente eigenschappen van architectuur. Ze zei bijvoorbeeld: 'Theater is vergankelijk en manifesteert zich door de botsing met eerdere sedimentatie, terwijl architectuur blijvende modificatie is en zich manifesteert door

15
Gedrukte tekst, te vinden in de map '3.3.ua.06 Quaderni di appunti'. Het lijkt een interviewtekst, maar dat is niet nader gespecificeerd.

16
Hoewel het niet eenvoudig was om de argumenten die tijdens de bijeenkomsten bij Aulenti thuis aan de orde kwamen, nauwkeurig te reconstrueren, hebben we enkele onderwerpen die mogelijk werden besproken afgeleid uit aantekeningen in dagboeken die zijn gevonden in Aulenti's thuisarchief in Milaan. In haar Agenda Rimbaud uit 1998 staan bijvoorbeeld opmerkingen over het Fenice ('3.3.ua.04 Agende e agendine varie').



Sketch/ schets by/ door Gae Aulenti n.d./ z.d.

without a link to her professional activities. With potential returns in the form of greater visibility and high-profile commissions, these get-togethers also served to propel her work. A multifaceted designer, she created architecture, objects, interiors and urban plans, but, since the 1970s she was also known for her strong relationship with the world of theatre – working regularly as a scenographer, especially with Luca Ronconi and the Prato laboratory. Therefore, for years, Aulenti's work would oscillate between the ephemeral and the permanent dimensions of architecture. As she noted: 'Theatre is transitory and manifests itself through the clash with previous sedimentation, whereas architecture is lasting modification and manifests itself through anamorphosis.'¹⁷ This oscillation between the permanent and the ephemeral, as well as many other topics, were part of the public debates that Aulenti orchestrated from the intimacy of her domestic sphere, rather than from the more public and still very male-dominated public sphere.

17
These reflections are part of the folder '6.01 Texts' (dated until the year 1975).

The Street as a Link Between Civil Society and Politics
If Aulenti's house was a centre for private and social life, it was from the street that the architect stepped onto the political stage. Siding with the Italian left, Aulenti always maintained a strong



Gae Aulenti, 'L'Italia degli abusi' (Italy of abuses/ Het Italië van de misstanden). Article published in *La Repubblica* on 21 September 2003/ Artikel gepubliceerd in *La Repubblica* op 21 september 2003

anamorfose'.¹⁷ Dit schommelen tussen permanent en vergankelijk was, samen met vele andere thema's, onderwerp van de publieke debatten die Aulenti orkestreerde vanuit de intimiteit van haar huiskamer, in plaats van vanuit de openbare, nog steeds meestal door mannen gedomineerde publieke sfeer.

De straat als schakel tussen de burgersamenleving en de politiek
De woning van Aulenti mocht dan een centrum zijn van persoonlijk en maatschappelijk leven, maar de architect betrad de politieke arena vanaf de straat. Aulenti stond aan de kant van Italiaans links en was altijd al sterk betrokken bij de politiek. In 1949, toen ze nog een derdejaars architectuurstudent was, was ze een van de tien meest vooraanstaande leden van het *Collettivo di Architettura*, een samenwerkingsverband van studenten en pas afgestudeerden dat als doel had architectuur en maatschappij samen te laten smelten met politiek. Samen met Fredi Drugman, Vincenzo Montaldo, Giorgio Morpurgo, Giuliano Rizzi, Achille Sacconi, Novella Sansoni, Mario Silvani, Marialuisa Sormani en Alessandro Tutino richtte Aulenti zich op de wederopbouw van het land. Alle groepsleden beschouwden de architect als iemand die zich onderdompelde in de politieke praktijk:



Petition signed by Gae Aulenti, endorsing the document to save Piazza S. Ambrogio in Milan, June 2005/
Door Gae Aulenti ondertekende petitie om het Piazza S. Ambrogio in Milaan te redden, juni 2005

17

Deze opmerkingen zijn te vinden in de map
'6.01 Texts' (gedateerd tot 1975).

involvement with politics. In 1949, when she was still a third-year architecture student, she figured as one of the top ten members of the *Collettivo di Architettura*, a collaborative group of students and new graduates whose aim was to merge architecture and society with politics. Together with Fredi Drugman, Vincenzo Montaldo, Giorgio Morpurgo, Giuliano Rizzi, Achille Sacconi, Novella Sansoni, Mario Silvani, Marialuisa Sormani and Alessandro Tutino, Aulenti's object was to rebuild the country: all of the members of the group, in fact, understood the architect as someone immersed in political practice:

We felt that we could combine our future activity as architects with political struggle, thus proposing to make a qualitative leap in the professional activity then heavily engaged in fulfilling the immense tasks of post-war reconstruction. Reconstruction that, we believed, had to be not only material but widely cultural and social.¹⁸

Political militancy was, therefore, the *conditio sine qua none* of the *Collettivo di Architettura*.

During those early years of her youth, however, Aulenti realized that she did not want to tie her way of designing to purely political issues. Therefore, after three years, she left the collective, which for her 'was a parenthesis that took away what instinct took her to the project'.¹⁹ Between architecture and politics, Aulenti chose architecture. Yet, in reality, politics would always remain a constant interest in her life: 'I have always continued to be involved in politics because it is obviously a way of reading society,' Aulenti argued in 2009.²⁰

In 1955, the architect decided to take part in the debate on reconstruction by joining the *Movimento Studi per l'Architettura* (MSA), founded a decade earlier by architect Franco Albini.²¹ Here, Aulenti had the chance to befriend architects of the previous generation such as Giancarlo De Carlo, Ignazio Gardella and Vico Magistretti. Not long after that, the 1960s saw Aulenti's advocacy for the Italian Socialist Party (PSI). She famously frequented the socialist circles, but was also romantically involved with the party's secretary, Carlo Ripa di Meana.²² Significant was the fact that, in 1968, Aulenti was asked to renovate the Milan apartment of Bettino Craxi, the future leader of the PSI.²³

From the 1990s onwards, Aulenti behaved as a responsible citizen and designer, always understanding the city as a living organism, in need of constant care and attention. She started to participate in debates on Milan and its future developments, with the desire to change and transform neutral spaces. Aulenti's way of being direct also translated into giving interviews in which the architect maligned bad administrations, bad urban management and paralyzing architectural choices. In the last decade of her life, after achieving worldwide fame thanks to her projects for some of the most important museums in the world, she started being characterized as being disillusioned.²⁴ 'Great proclamations, great controversy and then everything will remain as before.'²⁵

18

Mario Silvani, 'Il treno rosso, ricordi e riflessioni di un uomo qualunque' (Milan: personal document, 2001), 67.

19

The mentioned interview was granted by G. Aulenti on 15 December 2009. See: Manuele Salvetti, *Il Collettivo di Architettura 1949-1973* (Master Thesis, July 2010), 174-178.

20

Ibid., 176.

21

The *Movimento Studi per l'Architettura* (MSA), founded in 1945 by F. Albini, held debates on reconstruction after the war and continued the discourse begun before the war by rationalist architects in Milan. See: Matilde Baffa et al., *Il Movimento di studi per l'architettura: 1945-1961* (Rome/Bari: Laterza, 1995); Roberto Dulio and Augusto Rossari, 'Tra cultura architettonica e crescita edilizia: Milano 1945-1961', in: Patrizia Bonifazio and Elena Cogato Lanza, *Les experts de la reconstruction: Figures et stratégies de l'élite technique dans l'Europe d'après 1945* (Geneva/Paris: MetisPresses, 2009).

22

In those years, she joined a circle of intellectuals that included architects like Vittorio Gregotti, Vico Magistretti and Marco Zanuso, but also sociologists, political scientists and philosopher Alessandro Pizzorno, Theater impresario Paolo Grassi, writer and semiologist Umberto Eco, environmentalist Giulia Maria Crespi, economist Franco Momigliano, writer and editor Camilla Cederna, classicist Eva Cantarella, as well as journalists Guido Vergani, Giorgio Bocca and Lina Sotis.

23

Bettino Craxi was an important Italian politician in the 1980s. He was the secretary of the Italian Socialist Party (1976-1993) and the president of the council of ministers (1983-1987). The Gae Aulenti archive contains transparencies of the project for Craxi's apartment (1968). From the late 1970s, however, Aulenti distanced herself from the PSI; she became famous for her dissociation from what she called 'deleterius Craxism'.

24

Some examples are the Musée d'Orsay and the National Museum of Modern Art at the Centre Georges Pompidou in Paris, the MNAC Museum in Barcelona, the restoration of Palazzo Grassi in Venice, and the Asian Art Museum in San Francisco.

25

Gaetana Aulenti in: Luciano Moia, 'Milano, brutta e triste, perché ha perduto la coerenza urbanistica', *Il Giornale*, 12 February 1992, 4.

We hadden het gevoel dat we onze toekomstige activiteiten als architecten konden combineren met de politieke strijd en waren van plan om een kwaliteitssprong te maken in de professionele discipline die indertijd druk bezig was met het vervullen van de immense taken van de naoorlogse wederopbouw. Deze wederopbouw, zo geloofden wij, moest niet alleen materieel zijn, maar ook cultureel en sociaal, in de ruimste zin.¹⁸

Politieke strijdbaarheid was daarom de *conditio sine qua non* van het *Collettivo di Architettura*.

Tijdens haar jonge jaren realiseerde Aulenti zich echter dat ze haar manier van ontwerpen niet uitsluitend aan politieke kwesties wilde verbinden. Daarom verliet ze na drie jaar het collectief, dat voor haar 'een parentese was die haar het instinct ontnam dat haar naar het project had geleid'.¹⁹ Toen ze gedwongen werd te kiezen tussen architectuur en politiek, koos Aulenti voor de architectuur. Maar in feite zou ze altijd geïnteresseerd blijven in politiek: 'Ik ben altijd betrokken gebleven bij de politiek, omdat het duidelijk een manier is om de maatschappij te lezen,' zei ze in 2009.²⁰

In 1955 besloot Aulenti deel te gaan nemen aan het wederopbouwdebat door zich aan te sluiten bij de *Movimento Studi per l'Architettura* (MSA), die tien jaar eerder was opgericht door architect Franco Albini.²¹ Hier was ze in de gelegenheid om vrienden te maken onder architecten van de vorige generatie, zoals Giancarlo De Carlo, Ignazio Gardella en Vico Magistretti. Niet lang daarna, in de jaren 1960, schaarde Aulenti zich achter de *Partito Socialista Italiano* (PSI). Ze bevond zich niet alleen regelmatig in socialistische kringen, maar had ook een romantische relatie met de secretaris van de partij, Carlo Ripa di Meana.²² Het feit dat Aulenti in 1968 werd gevraagd om het Milanese appartement van Bettino Craxi, de toekomstige leider van de PSI, te renoveren is in deze context veelzeggend.²³

Vanaf de jaren 1990 stelde Aulenti zich op als een verantwoordelijk burger en ontwerper, die de stad zag als een levend organisme dat constante zorg en aandacht nodig had. Ze begon deel te nemen aan debatten over Milaan en de toekomstige ontwikkeling van de stad; het was haar wens, neutrale ruimten te veranderen en transformeren. Aulenti's directheid bleek ook uit de interviews die ze gaf en waarin ze geen goed woord overhad voor zwakke bestuurders, falend stadsbestuur en verlamdende architectonische keuzes. In het laatste decennium van haar leven, nadat ze wereldwijde faam had verworven dankzij haar projecten voor enkele van de belangrijkste musea ter wereld, werd ze steeds vaker gekarakteriseerd als iemand die in wezen gedesillusioneerd was.²⁴ 'Grote woorden, grote controverses en vervolgens blijft alles bij het oude'.²⁵

Het landschap vormde samen met het gebouwde en architectonische erfgoed de belangrijkste focus van Aulenti's politieke engagement. Vooral haar reizen stelden haar in staat haar horizon te verbreden, vergelijkingen te trekken met andere realiteiten en het politieke discours van nieuwe inbreng te voorzien. Aulenti wilde niets liever dan de 'onverschilligheid tegenover architectuur en stedenbouw (allemaal Italiaans)' overwinnen.²⁶ Ook daarom liet ze zich niet inperken door een bepaald taalgebruik als ze over architectuur of politiek sprak.

18

Mario Silvani, 'Il treno rosso, ricordi e riflessioni di un uomo qualunque' (Milaan: persoonlijk document, 2001), 67.

19

G. Aulenti gaf het genoemde interview op 15 december 2009. Het is te vinden in: Manuele Salvetti, *Il Collettivo di Architettura 1949-1973* (masterscriptie, juli 2010), 174-178.

20

Ibid., 176.

21

De *Movimento Studi per l'Architettura* (MSA), in 1945 opgericht door F. Albini, hield na de oorlog debatten over de wederopbouw en zette het discours voort dat vóór de oorlog was begonnen door de rationalistische architecten in Milaan. Zie: Matilde Baffa et al., *Il Movimento di studi per l'architettura: 1945-1961* (Rome/Bari: Laterza, 1995); Roberto Dulio en Augusto Rossari, 'Tra cultura architettonica e crescita edilizia: Milano 1945-1961', in: Patrizia Bonifazio en Elena Cogato Lanza, *Les experts de la reconstruction: Figures et stratégies de l'élite technique dans l'Europe d'après 1945* (Genève/Parijs: MetisPresses, 2009).

22

In die jaren trad ze toe tot een kring van intellectuelen, onder wie architecten als Vittorio Gregotti, Vico Magistretti en Marco Zanuso, maar ook sociologen en politicologen en de filosoof Alessandro Pizzorno, theaterimpresario Paolo Grassi, schrijver en semioticus Umberto Eco, milieudeskundige Giulia Maria Crespi, econoom Franco Momigliano, schrijver en redacteur Camilla Cederna, classicist Eva Cantarella, en de journalisten Guido Vergani, Giorgio Bocca en Lina Sotis.

23

Bettino Craxi was in de jaren 1980 een belangrijk Italiaans politicus. Hij was secretaris van de PSI (1976-1993) en voorzitter van de ministerraad (1983-1987). In de archieven van Gae Aulenti bevinden zich calques van het project voor de bouw van Craxi's appartement (1968). Vanaf het einde van de jaren 1970 distantieerde Aulenti zich echter van de PSI; toen zij afstand nam van wat ze 'schadelijk Craxisme' noemde, kreeg dat veel ruchtbaarheid.

24

Enkele voorbeelden zijn het Musée d'Orsay en het Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou in Parijs, het Museu Nacional d'Art de Catalunya in Barcelona, de restauratie van het Palazzo Grassi in Venetië en het Asian Art Museum in San Francisco.

25

Gaetana Aulenti in: Luciano Moia, 'Milano, brutta e triste, perché ha perduto la coerenza urbanistica', *Il Giornale*, 12 februari 1992, 4.

26

Gaetana Aulenti in: Renato Romanelli, 'Gae Aulenti, la vita è una scoperta continua', *Illustrato FIAT/ Percorsi* 41 (juli 2003), 11.



Gae Aulenti at the Musée d'Orsay/ Gae Aulenti in het Musée d'Orsay

Daarnaast nam ze deel aan demonstraties en was ze een van de eersten in Italië die zich uitsprak tegen corrupte stedenbouw.²⁷ De beginregels van het manifest dat Aulenti schreef, spreken voor zich:

Ons landschap is onze geschiedenis, onze identiteit, onze diepste ziel. Elke wond die ons grondgebied of onze steden oploopt, is een wond die wij onszelf aandoen, ons collectieve geheugen aandoen, iets onschatbaars aandoen dat we in de loop der tijd hebben gecreëerd en waarmee we van generatie op generatie, door de eeuwen heen, hebben samengeleefd. Het verwonden van dit kwetsbare en kostbare erfgoed is niet alleen een culturele schoffering, maar ook in economisch opzicht kortzichtig en onverstandig.²⁸

Het is dan ook niet toevallig dat Aulenti zich jarenlang heeft ingespannen voor het behoud van Italiaans erfgoed en de architectuurprojecten van het Fondo Ambiente Italiano (FAI).²⁹ Een ander voorbeeld van haar maatschappelijke passie en toewijding is het feit dat ze politici regelmatig verzoeken stuurde om openbare monumenten en pleinen (zoals het Piazza S. Ambrogio) te redden, dit in de hoop dat ze zouden worden ingewilligd.

Anderzijds leek ze via haar politieke organisatie Libertà e Giustizia erin te slagen om acties te plannen: door een aantal thematische bijeenkomsten, studiedagen en discussies tussen hoogleraren, openbaar

27

Uit archiefdocumenten blijkt dat Gae Aulenti de eerste ondertekenaar was van het manifest tegen de bouwamnestie (*condono*). Om haar standpunt kenbaar te maken, schreef ze politieke verhandelingen en liet ze zich interviewen.

28

De oorspronkelijke titel van Aulenti's manifest over de bouwamnestie voor Libertà e Giustizia is 'Le ragioni dell'economia non sono opposte a quelle della cultura e della tutela ambientale' (De uitgangspunten van de economie zijn niet onverenigbaar met die van cultuur en milieubescherming). De volledige oproep is te vinden in het archief, sectie 4.ua.28.

29

Haar conserveringsprojecten in Italië betroffen onder andere het Park Hotel Obelisco di Opicina (Triëst), Palazzo Grassi (Venetië), Palazzo Pubblico a San Marino (San Marino), de voormalige stallen van Palazzo del Quirinale (Rome) en het Palazzo Branciforte a Palermo (Palermo).

Landscape, together with the built and architectural heritage, constituted the main focus of Aulenti's political engagement. Travelling, in particular, allowed her to broaden her horizons, to draw comparisons with other realities and to bring new input to political discourses. Aulenti always wanted to overcome that 'indifference to architecture and town planning (all Italian)'.²⁶ For this reason, too, she had no fixed vocabulary to apply to architecture or politics.

She also took part in demonstrations, and was among the first to condemn corrupt urbanism in Italy.²⁷ The beginning of the manifesto written by Aulenti speaks for itself:

Our landscape is our history, our identity, our deep soul. Every wound to our territory and our cities is a wound inflicted on ourselves, on our collective memory, on something inestimable that we have created over time and with which we have coexisted from generation to generation, across the centuries. Wounding this delicate and precious heritage to death is not only a cultural grievance, but also a short-sighted and unwise economic calculation.²⁸

It is not by chance, in fact, that Aulenti worked for many years on the preservation of Italian heritage and the architectural projects of the Fondo Ambiente Italiano (FAI).²⁹ Another example of her civil passion and commitment is the fact that she regularly sent politicians requests for the salvage of public monuments and piazzas (such as Piazza S. Ambrogio), hoping they would be granted.

On the other hand, through her political organization Libertà e Giustizia, she seemed to succeed in planning actions: organizing themed seminars, study days and discussions among professors, magistrates, lawyers and politicians, or writing in newspapers, they managed to win a series of political battles. In her last years of life, Aulenti promoted, together with architects Massimiliano Fuksas and Vittorio Gregotti, an appeal against Berlusconi's housing plan, which promised economic revival through unrestrained building construction. Championing civil commitment, Aulenti relentlessly criticized the government's malpractices, the Italian bureaucracy, wrong projects for specific urban contexts, and the dynamics and consolidated practices in public competitions.

The political party or organisation was for Aulenti a way to organise action. Despite her disappointment in the lack of progressive political culture in Italy, Aulenti continued to take part in Milanese civil life: always present, but never entirely on the front line. On 12 February 2002, together with others, she founded Libertà e Giustizia, a cultural and political association that aimed to pursue an ongoing dialogue with its members through conferences, seminars, surveys, and Internet forums.³⁰ Politics through dialogue was part of Aulenti's life. Financial market regulation, scientific research, immigration and the role of young people were just some of the topics covered by Aulenti's circle and party, which aspired to 'become the missing link between civil society and politics'.³¹ Caught in a form of ambiguity, Aulenti refrained from

26

Gaetana Aulenti in: Renato Romanelli, 'Gae Aulenti, la vita è una scoperta continua', *Illustrato FIAT/ Percorsi* 41 (July 2003), 11.

27

Archival documents prove that Gae Aulenti was the first petitioner of the manifesto appeal against the building amnesty (*condono*). She wrote political discourses and participated in interviews to express her position.

28

The original title of Aulenti's manifesto for Libertà e Giustizia on building amnesty is 'Le ragioni dell'economia non sono opposte a quelle della cultura e della tutela ambientale' (The reasons of economics are not opposed to those of culture and environmental protection) and the whole appeal is contained in the archive, section 4.ua.28.

29

Her preservation projects in Italy included Park Hotel Obelisco di Opicina (Trieste), Palazzo Grassi (Venice), Palazzo Pubblico a San Marino (San Marino), the former stables of Palazzo del Quirinale (Rome) and Palazzo Branciforte a Palermo (Palermo).

30

Aulenti was one of the founders and members of the committee of trustees; Gianni Locatelli was the association's president. Among the 14 members were engineers Gandolfini and Peverelli, journalist Enzo Biagi, physician Giovanni Bachelet, professor Umberto Veronesi, economist Innocenzo Cipolletta, writer and semiotician Umberto Eco, public administrator Alessandro Galante Garrone, lawyers Franco Grande Stevens and Guido Rossi, writer Claudio Magris and political scientist Giovanni Sartori.

31

Paolo Forcellini, 'Arrivano gli L&G', *L'Espresso*, 21 November 2002, 63.



Gae Aulenti with Jack Lang (Former Minister of Culture of France) visiting the Musée d'Orsay in Paris, 1984/
Gae Aulenti en Jack Lang (voormalig minister van Cultuur van Frankrijk) op bezoek in het Musée d'Orsay in Parijs, 1984

bestuurders, advocaten en politici te organiseren en verschillende krantenartikelen te publiceren, slaagde men erin om een reeks politieke gevechten te winnen. In haar laatste levensjaren onderschreef Aulenti, samen met de architecten Massimiliano Fuksas en Vittorio Gregotti, een oproep tegen Berlusconi's woningbouwplannen, die economische groei beloofden via ongebreideld bouwen. Als voorvechter van burgerparticipatie uitte Aulenti onophoudelijk kritiek op de wanpraktijken van de overheid, de Italiaanse bureaucratie, projecten die niet geschikt waren voor een specifieke stedelijke context, en op de dynamiek en vastgeroeste praktijk van openbare prijsvragen.

Aulenti beschouwde politieke partijen en organisaties als middelen om actie te voeren. Ondanks haar teleurstelling over het ontbreken van een progressieve politieke cultuur in Italië, bleef Aulenti deelnemen aan het maatschappelijke leven in Milaan: altijd aanwezig, maar nooit echt volledig in de frontlinie. Op 12 februari 2002 richtte ze samen met anderen Libertà e Giustizia op, een culturele en politieke vereniging die via congressen, bijeenkomsten, enquêtes en internetfora een permanente dialoog met haar leden nastreefde.³⁰ Politiek bedrijven door middel van de dialoog maakte deel uit van Aulenti's leven. Regulering van de financiële markten, wetenschappelijk onderzoek, immigratie en de rol van jongeren: het waren slechts enkele van de onderwerpen die aan de orde kwamen in Aulenti's kring en partij, die ernaar streefden 'de ontbrekende schakel te worden tussen het maatschappelijk middenveld en de politiek'.³¹ Aulenti, gevangen in een vorm van ambiguïteit, onthield zich van al te veel direct politiek engagement. Als ze al politiek actief was, dan was dat vooral in het belang van erfgoed- en stadsvernieuwingskwesties. Ze hield zich met andere woorden niet bezig met de politiek als politicus, maar via haar beroep, dus als architect.

Conclusie

In 1987, slechts een jaar na de openingsplechtigheid van het monumentale Musée d'Orsay-project, wijdde *The New York Times Magazine* een uitgebreid portret aan Gae Aulenti. Het was getiteld 'The Aulenti Uproar: Europe's Controversial Architect' en citeerde de architect aldus: 'In Italië gaan theorie en praktijk hand in hand. We leren over alle facetten van design – maar ook over filosofie, geschiedenis, kunst en muziek'.³² Als architect-intellectueel had Aulenti echter haar eigen, misschien feministische kijk op de rol: ze wijdde zich niet aan het schrijven, zoals Rogers en haar andere mannelijke collega's, maar geloofde desalniettemin altijd in een bredere visie op het vak waarin het persoonlijke en het professionele, het intieme van de woning en het openbare van de straat, het private en het politieke samenkwamen in een zeer complete wereld, de wereld van Gae Aulenti.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

30

Aulenti was een van de oprichters en lid van het bestuur van *trustees*; Gianni Locatelli was voorzitter van de vereniging. Onder de 14 leden waren de ingenieurs Gandolfi en Peverelli, journalist Enzo Biagi, arts Giovanni Bachelet, professor Umberto Veronesi, econoom Innocenzo Cipolletta, schrijver en semioticus Umberto Eco, openbaar bestuurder Alessandro Galante Garrone, juristen Franzo Grande Stevens en Guido Rossi, schrijver Claudio Magris en politicoloog Giovanni Sartori.

31

Paolo Forcellini, 'Arrivano gli L&G', *L'Espresso*, 21 november 2022, 63.

32

Carol Vogel, 'The Aulenti Uproar: Europe's Controversial Architect', *The New York Times Magazine*, 22 november 1987, 32.

too much direct political engagement. Yet, she returned to politics via questions of heritage and urban renewal. In other words, she engaged with politics, not as a politician, but through her profession, that is as an architect.

Conclusion

In 1987, just a year after the inauguration of the monumental project for the Musée d'Orsay, *The New York Times Magazine* published an extensive portrait of Gae Aulenti. Entitled 'The Aulenti Uproar: Europe's Controversial Architect', the piece quoted the Italian architect who said: 'In Italy, theory and practice go hand-in-hand. We are taught to learn about all facets of design – as well as philosophy, history, art and music'.³² As an architect-intellectual, however, Aulenti had her own, perhaps feminist take on the role: she did not devote herself to writing like Rogers and her other male colleagues, but nevertheless always believed in a broader vision of the profession in which the personal and the professional, the intimate of the home and the public of the street, the private and the political converged into a very complete world, the world of Gae Aulenti.

32

Carol Vogel, 'The Aulenti Uproar: Europe's Controversial Architect', *The New York Times Magazine*, 22 November 1987, 32.