Van lepel tot bank: Vrouwelijke architecten en meubelmakers in Italië tussen 1940 en 1970

Cat Rossi

Gehurkt, haar vingers in de stof gedrukt, bestudeert Gae Aulenti (1927-2012) een prototype van Sgarsul, de gebogen houten schommelstoel die ze in 1962 ontwierp voor Poltronova.[1] Naast de architect staan twee mannen: links een naamloze stoffeerder in een werkjas, naald in de hand; rechts, met opgestroopte mouwen, Sergio Cammilli, de eigenaar van Poltronova die de fabriek vijf jaar eerder was begonnen.[2] De drie bevinden zich in de Toscaanse werkplaats van Poltronova en zijn verdiept in een ontwerp dat nog in ontwikkeling is; aan deze versie van de stoel ontbreken de dikke rollen van met oranje leer bekleed polyurethaanschuim, die de randen van de zitting en zijkanten vormen en die het golvende profiel accentueren, dat van Sgarsul – Aulenti's eerste meubelontwerp – zo'n herkenbaar object zou maken.

In veel opzichten geldt Sgarsul als archetypisch voor het Italiaanse design van de jaren 1960. Het ontwerpen van meubels en interieuraccessoires, -producten, -textiel, audiovisuele en computerapparatuur en andere designobjecten behoorden in het twintigste-eeuwse Italië tot het repertoire van de architect. Aulenti, geboren en getogen in Noord-Italië en opgeleid tot architect aan de Politecnico di Milano (1948-1953), werkte op verschillende schaalniveaus en in verschillende contexten. Haar werk omvatte niet alleen architectuur en interieurs zoals die van de Olivetti-showroom in Parijs (1967), het Musée d'Orsay (1980-1986) en station Piazza Cadorna in Milaan (1997-2000), maar ook lampen, tafels, stoelen en tentoonstellingen, alsmede redactioneel werk voor *Casabella-Continuità*, dat indertijd werd geleid door de neorationalistische architect Ernesto N. Rogers.

Dankzij deze typologische promiscuïteit kon ze uitdrukking geven aan wat Rogers in *Domus* in 1946 omschreef als ontwerpen 'van de lepel tot de stad', of aan wat de conservatievere Gio Ponti promootte als de 'eenheid der kunsten'. Ponti begreep die eenheid als een multidis-

1
Dit artikel bouwt voort op onderzoek dat oorspronkelijk is uitgevoerd voor Catharine Rossi's ongepubliceerde masterscriptie *Existence, Experience and Representation: Women and Design in Post-War Italy* (Brighton: University of Brighton, 2006), waarvan delen zijn uitgewerkt tot het artikel 'Furniture, Feminism and the Feminine: Women Designers in Post-war Italy, 1945 to 1970', *Journal of Design History* 22/3 (2009), 243-257.

2
Pier Carlo Santini, *Facendo mobili con Archizoom, Asti, Aulenti, Ceroli, de Pas d'Urbino Lomazzi, Ernst, Fini, Mangiarotti, Marotta, Mendini, Michelucci, Nespolo, Portoghesi, Ruffi, Sottsass, Superstudio, Vignelli* (Florence: Poltronova Edizioni, 1977), 9.

From the Spoon to the Sofa: Women Architects Designing Furniture in Italy from the 1940s to the 1970s

Cat Rossi

Crouched down, fingers pressed into upholstery fabric, Gae Aulenti (1927-2012) looks intently at a prototype of Sgarsul, the bentwood rocking chair she designed for Poltronova in 1962.[1] Flanking the architect are two men: on the left is an unnamed upholsterer in a workshop coat, sewing needle in hand; on the right, shirt sleeves rolled up, is Poltronova's owner Sergio Cammilli, who had founded the manufacturer five years earlier.[2] Gathered in the firm's Tuscan workshop, all three are immersed in a design-in-progress; this version of the chair is missing the thick rolls of orange leather upholstered polyurethane foam that form the edges of the chair's seat and sides, and that emphasise the undulating profile that would make Sgarsul, Aulenti's first exercise in furniture design, such a recognisable object.

In many ways Sgarsul is an archetypal object of 1960s Italian design. The creation of furniture and furnishing accessories, products, textiles, audio-visual and computing equipment, and other design objects, were all part of architects' repertoire in twentieth-century Italy. Aulenti, born and raised in north Italy before studying architecture at the Politecnico di Milano (1948-1953), worked at multiple scales and settings: alongside architecture and interiors such as Paris's Olivetti showroom (1967) and Musée d'Orsay (1980-1986) and Milan's Piazza Cadorna station (1997-2000), Aulenti's output included lamps, tables, chairs and exhibitions as well as editorial work for *Casabella-Continuità*, under neo-rationalist architect Ernesto N. Rogers.

This typological promiscuity expressed what Rogers described in *Domus* in 1946 as 'from the spoon to the city'; or what the more conservative figure of Gio Ponti advocated as the 'unity of the arts', a multidisciplinary union with Renaissance roots that spoke of architecture's cultural prominence and confidence in the early and

1
This article builds on research initially conducted for Catharine Rossi's unpublished MA *Existence, Experience and Representation: Women and Design in Post-War Italy* (University of Brighton, 2006), parts of which were developed into the article 'Furniture, Feminism and the Feminine: Women Designers in Post-war Italy, 1945 to 1970', *Journal of Design History* 22/3 (2009), 243-257.

2
Pier Carlo Santini, *Facendo mobili con Archizoom, Asti, Aulenti, Ceroli, de Pas d'Urbino Lomazzi, Ernst, Fini, Mangiarotti, Marotta, Mendini, Michelucci, Nespolo, Portoghesi, Ruffi, Sottsass, Superstudio, Vignelli* (Florence: Poltronova Edizioni, 1977), 9.

ciplinaire alliantie met wortels in de Renaissance, waaruit de culturele prominentie en het zelfvertrouwen van de architectuur aan het begin en midden van de twintigste eeuw spraken.[3] Vanuit het perspectief van auteurschap maakte meubel- en productontwerp gedurende het grootste deel van de twintigste eeuw feitelijk deel uit van het domein van de architectuur in Italië. Dit kwam ook tot uitdrukking in het onderwijs: op architectuur- en ingenieursscholen zoals de Politecnico di Milano, waar ook Ponti en Rogers hadden gestudeerd, maakten de designvakken deel uit van het architectuurprogramma. Dit in 1865 opgerichte instituut ontwikkelde pas in 1963 een afzonderlijke afdeling voor 'binnenhuisarchitectuur, woninginrichting en decoratie' en er was tot 1993 geen zelfstandige bacheloropleiding tot industrieel ontwerper.[4]

De architecten in het naoorlogse Italië namen de vormgeving van lepels dus even serieus als het ontwerp van steden. De zwierige art nouveau-uitstraling (in Italië bekend als *Stile Liberty*) van de Sgarsul en zijn verwijzing naar de gebogen houten stoelen van Thonet en de vroege twintigste-eeuwse ontwerpen van Alvar Aalto en Adolf Loos gaven blijk van een kleine, maar relevante wending naar het verleden onder de Italiaanse architecten van de late jaren 1950 en 1960.[5] Aulenti was een vooraanstaand pleitbezorger van de bewuste inzet van historische stijlen, om de tekortkomingen van het modernisme in de naoorlogse Italiaanse samenleving te bekritiseren. De elegante krommingen van de Sgarsul waren ook terug te vinden in Aulenti's buisstoel Locus Solus (1964) voor Poltronova en in de vleermuisvormige lamp Pipistrello voor Martinelli (1965), die zij ontwierp voor de Olivetti-winkel in Parijs. Aulenti's eerste gebouw, een Milanees familiehuis met stallen (1956), verwijst terug naar laatnegentiende-eeuwse voorbeelden.[6] Uit dezelfde periode stammen onder meer de stoel San Luca van Achille en Piergiacomo Castiglioni voor Gavina (1960), met zijn gearticuleerde krommingen, en gebouwen zoals de neogotische, gewapend betonnen wolkenkrabber Torre Velasca (1958) van BBPR in Milaan. In een artikel dat de Britse criticus Reyner Banham in 1959 schreef voor de *Architectural Review* wees hij onder anderen Aulenti, BBPR, het duo Luigi Figini en Gino Pollini en Aldo Rossi aan als leidende figuren van wat hij, in navolging van Paolo Portoghesi, smalend omschreef als een door Rogers beïnvloede 'Neo-Liberty'-beweging. Deze zette zich volgens Banham in voor de 'terugtrekking

3
Ernesto Nathan Rogers, 'Ricostruzione: dall'oggetto d'uso alla città', *Domus* 215 (1946), 3. Zie voor een bespreking van Ponti en de 'unity of the arts' Catharine Rossi, *Crafting Design in Italy: From Post-War to Postmodernism* (Manchester: MUP, 2015), 28-35.

4
'Istituzione di Composizione Architettonica' in Anoniem, *Il Centenario del Politecnico di Milano 1863-1963* (Milaan: Tamburini, 1964), 515.

5
Anoniem, *Gae Aulenti: A Creative Universe* (Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2020).

6
Emilia Garda, 'Gae Aulenti', in: Ana María Fernández García et al. (red.), *MoMoWo: 100 Works in 100 Years: European Women in Architecture and Design, 1918-2008* (Ljubljana: France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, 2016), 158-159: 158; Margherita Petranzan, *Gae Aulenti* (Milaan: Skira, 2003), 242; Reyner Banham, 'Neoliberty: The Italian Retreat from Modern Architecture', *The Architectural Review* 747 (1959), 231-235: 234.



Gae Aulenti (middle), Poltronova owner Sergio Cammilli (right) and an unnamed upholsterer at work on the Sgarsul rocking chair in 1961. The chair was designed by Gae Aulenti and put into production by Poltronova in 1962/ Gae Aulenti (midden), Poltronova eigenaar Sergio Cammilli (rechts) en een naamloze stoffeerder aan het werk aan de Sgarsul schommelstoel in 1961. De stoel werd ontworpen door Gae Aulenti en in 1962 door Poltronova in productie genomen

uit de moderne architectuur' door jonge Italiaanse architecten.[7] In de vervlochten architectuur- en designcultuur van het naoorlogse Italië was de keuze om een stoel te ontwerpen in plaats van een gebouw deels een kwestie van kansen en pragmatisme, zeker gezien de uiteindelijk beperkte rol van architecten in de wederopbouw van Italië, maar dit betekende niet dat men afstand nam van de belangrijke vraag, welke vorm die wederopbouw zou krijgen.

De Sgarsul is op een andere manier representatief voor de nauwe band tussen Italiaanse architecten en Italiaans design, namelijk via de manufactuur. Architecten, ambachtelijke ondernemers (zoals Cammilli) en ambachtslieden werkten in de Italiaanse productiecentra nauw samen. Ontwerpexpertise en ervaring met productie en verkoop werden gecombineerd om de ontwerpen die werden uitgevoerd in meubelregio's zoals Toscane of het Brianza-achterland van Milaan te verfijnen. Architecten hadden uiteenlopende redenen om actief te zijn in de ambachtelijk georiënteerde Italiaanse meubelsector. Sommigen van hen gingen een culturele dialoog aan met de langdurige ambachtelijke tradities van het land. Zo moderniseerde Ponti met zijn Superleggera (1957) een negentiende-eeuwse Chiavari-stoel door de laddervormige rugleuning te versmallen. Het frame van de Superleggera werd geproduceerd in de door mannen geëxploiteerde Cassina-fabriek in Brianza en de rieten zitting werd geweven door vrouwelijke stukwerkers nabij Chiavari, aan de Ligurische kust. Anderen zagen in de ambachten eerder een volop beschikbare verzameling vaardigheden om ideeën te kunnen realiseren: dit gold bijvoorbeeld voor Poltronova, dat in de jaren 1960 en 1970 naam maakte met de uitvoering van de ideeën van radicale architecten en collectieven zoals Archizoom Associati, Superstudio en Ettore Sottsass. Voor deze architecten maakte het ontwerpen van modellen, prototypen en kleinschalige productieseries van kitscherige, popart of anderszins experimentele meubels deel uit van hun rebellie tegen de modernistische en marktgerichte oriëntatie van de architectuur. De ambachten vervulde meerdere rollen in het naoorlogse Italië, als onderdeel van een triangulatie tussen de Italiaanse architectuur- en designcultuur.

Geschiedenis en geschiedschrijving

Hoewel het ontwerp en de productie van de Sgarsul kenmerkend waren voor het naoorlogse Italiaanse design, gold datzelfde niet voor het auteurschap van de stoel. Zoals dit artikel zal laten zien vormden vrouwelijke architecten zoals Aulenti in het naoorlogse Italië een minderheid; in de jaren 1940 was zij een van de weinige vrouwelijke studenten die stonden ingeschreven aan de Politecnico.[8] Aulenti was de enige vrouw wier naam voorkwam in Banham's artikel en een van slechts vier vrouwen die met Poltronova werkten, naast Lucia Bartolini,

7
Banham, 'Neoliberty', op. cit. (noot 6), 232.

8
Ashley Gardini, 'Gae Aulenti: An Independent, International Architect', *JSTOR Daily*, 8 oktober 2024.

mid-1900s.[3] From an authorship perspective, for most of the twentieth century, furniture and product design effectively existed within architecture in Italy. This was evident at the level of education: in architecture and engineering institutions such as Milan's Politecnico, where Ponti and Rogers had also studied, design courses were part of their architectural training. Founded in 1865, the school only established a separate department for 'interior architecture, furnishing and decoration' in 1963, and there was no standalone undergraduate degree in industrial design until 1993.[4]

Nevertheless, architects took the design of spoons as seriously as cities in post-Second World War Italy. With its swooping Art Nouveau (known as *Stile Liberty* in Italy) curves, its evocation of Thonet bentwood chairs and the early twentieth-century designs of Alvar Aalto and Adolf Loos, Sgarsul expressed a small but significant turn to the past among Italian architects in the late 1950s and 1960s.[5] Aulenti was a leading proponent of this conscious engagement with historical styles in order to critique modernism's failures in Italy's post-war society: Sgarsul's elegant curves also appeared in Aulenti's tubular metal Locus Solus chair (1964) for Poltronova and batwing-profiled Pipistrello lamp for Martinelli (1965), designed for the Paris Olivetti store, while her first built work, a Milanese family home with stables (1956) drew on late nineteenth-century precedents.[6] These sat alongside furniture such as the articulated curves of Achille and Piergiacomo Castiglioni's San Luca chair for Gavina (1960) and buildings such as BBPR's reinforced concrete neo-gothic Torre Velasca Milan skyscraper (1958). Writing in *Architectural Review* in 1959, British critic Reyner Banham identified Aulenti alongside BBPR, the duo Luigi Figini and Gino Pollini, Aldo Rossi and others as leading what he disparagingly described, after Paolo Portoghesi, as a Rogers-influenced 'Neo-Liberty' movement committed to the 'retreat from modern architecture' among young Italian architects.[7] In post-Second World War Italy's overlapping architecture and design culture, the decision to design a chair rather than a building may have been in part a question of opportunity and pragmatism, particularly given architects' ultimately limited role in Italy's rebuilding, but it did not signal a divorce from the key issue of what this rebuilding was going to be like.

3
Ernesto Nathan Rogers, 'Ricostruzione: dall'oggetto d'uso alla città', *Domus* 215 (1946), 3. For a discussion of Ponti and the 'unity of the arts', see: Catharine Rossi, *Crafting Design in Italy: From Post-War to Postmodernism* (Manchester: MUP, 2015), 28-35.

4
'Istituzione di Composizione Architettonica' in Anon., *Il Centenario del Politecnico di Milano 1863-1963* (Milan: Tamburini, 1964), 515.

5
Anonymous, *Gae Aulenti: A Creative Universe* (Vitra Design Museum, 2020).

6
Emilia Garda, 'Gae Aulenti', in: Marjan Groot et al. (eds), *MoMoWo: 100 Works in 100 Years: European Women in Architecture and Design, 1918-2008* (Ljubljana: France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, 2016), 158-159: 158; Margherita Petranzan, *Gae Aulenti* (Milan: Skira, 2003), 242; Reyner Banham, 'Neoliberty: The Italian Retreat from Modern Architecture', *The Architectural Review* 747 (1959), 231-235: 234.

7
Banham, 'Neoliberty', op. cit. (note 6), 232.

Graziella Guidotti en Lella Vignelli. Aulenti was de enige onafhankelijk werkende architect die met Poltronova samenwerkte; Bartolini maakte deel uit van Archizoom, Vignelli werkte samen met haar echtgenoot, Massimo Vignelli, en Guidotti ontwierp meubelstoffen voor het bedrijf.[9]

De achterstandspositie van vrouwelijke architecten is verder versterkt door de geschiedschrijving. Toen de designhistoricus Penny Sparke in 1999 een opsomming gaf van vrouwen die regelmatig voorkomen in de uitgebreide literatuur over Italiaanse architectuur en design noemde zij naast Aulenti alleen de aan het Politecnico opgeleide architect Anna Castelli-Ferrieri, die samen met haar man Giulio Castelli in 1949 kunststofproducent Kartell oprichtte en de ontwerpster was van het best verkochte opbergsysteem van Kartell, Compobili (1968).[10] Dit artikel is schatplichtig aan Sparke, evenals aan verschillende andere designhistorici die hebben geprobeerd alternatieve feministische architectuur- en designhistorische interpretaties van de Italiaanse designcultuur aan te bieden, zoals Silivana Annicchiarico, Nicoletta Livi Bacci, Caterina Franchini en Anty Pansera.[11]

Toch blijft het, ondanks of misschien wel dankzij deze geschiedschrijvers, duidelijk dat vrouwelijke architecten in het naoorlogse Italië een minderheidspositie bekleedden. Bovendien bestond er een onevenredig groot aantal Italiaanse vrouwen die weliswaar architectuur studeerden, maar hun carrière vervolgens baseerden op het ontwerpen van meubels en overige producten in plaats van op het ontwerpen van de gebouwde omgeving. Voor vrouwelijke architecten was de grootste schaal waarop ze werkten meestal niet die van de stad, maar die van de (zit)bank. Dit lot trof niet alleen Aulenti en Castelli-Ferrieri, maar ook bekende en minder bekende figuren zoals Cini Boeri, Margherita Bravi, Raffaella Crespi, Luisa Castiglioni en Franca Helg, die in dit artikel allemaal aan de orde komen. Dit leidt niet alleen tot de vraag, waarom architecten in het naoorlogse Italië meubels ontwierpen maar vooral, wat het voor vrouwelijke architecten betekende om dat te doen.

Kansen voor vrouwelijke architecten

Italiaanse vrouwelijke architecten concentreerden zich op meubels om in hun levensonderhoud te kunnen voorzien en vanwege hun ervaringen binnen de door mannen gedomineerde, patriarchale en zelfs misogyne Italiaanse architectuurcultuur. Deze cultuur was van invloed op de kansen die vrouwen hadden om architectuuropleidingen te volgen, het beroep op te nemen en een carrière op te bouwen.

9
Santini, *Facendo mobili con Archizoom*, op. cit. (noot 2), 142.

10
Penny Sparke, 'Nature, Craft, Domesticity and the Culture of Consumption: The Feminine Face of Design in Italy, 1945-70', *Modern Italy* 4 (1999), 59-69, 65.

11
Belangrijke werken van deze auteurs zijn: Silvana Annicchiarico (red.), *TDM 9. W. Women in Italian Design* (Milaan: Maurizio Corraini s.r.l; Triennale Design Museum, 2016); Caterina Franchini, 'Women Pioneers in Civil Engineering and Architecture in Italy: Emma Strada and Ada Bursi', in: Groot et al., *MoMoWo*, op. cit. (noot 6), 82-101; Nicoletta Livi Bacci (red.), *Design delle Donne* (Milaan: Arnoldo Mondadori Arte, 1991); Titiana Occleppo en Anty Pansera (red.), *Dal Merletto alla Motocicletta: Artigiane/Artiste e Designer nell'Italia del Novecento* (Milaan: Silvana Editoriale, 2002).

Sgarsul is representative of architects' intimacy with Italian design in another way: its manufacture. Architects, artisan-entrepreneurs (like Cammilli) and artisans worked closely together in Italy's manufacturing heartlands, combining their expertise in design, making and commerce to hone designs produced in furniture districts such as those in Tuscany or Milan's Brianza hinterlands. Architects had different motivations for engaging with Italy's craft-dominated furniture sector. Some were engaged in a cultural dialogue with Italy's longstanding craft traditions: Ponti's Superleggera (1957) modernised a nineteenth-century Chiavari chair through a slimmed-down ladderback frame produced in Cassina's male-staffed Brianza factory and cane seat woven by female pieceworkers near Chiavari on the Ligurian coast. For others, craft was more of a readily available skillset for realising ideas: this was the case for Poltronova, which made its name materialising the ideas of Radical architects and collectives such as Archizoom Associati, Superstudio and Ettore Sottsass in the 1960s and 1970s. For these architects, designing models, prototypes and small-scale production series of kitsch, pop and otherwise experimental furniture was part of their rebellion against architecture's modernist and market orientation. Craft played multiple roles in post-Second World War Italy, as part of a triangulation between its architecture and design cultures.

History and Historiography

Yet while the design and production of Sgarsul are characteristic of post-war Italian design, its authorship was not. As this article will explore, female architects such as Aulenti were a minority in post-Second World War Italy; in the 1940s, Aulenti was one of only a handful of female students enrolled at the Politecnico.[8] Aulenti was the only woman cited in Banham's article, and one of only four women to work with Poltronova, alongside Lucia Bartolini, Graziella Guidotti and Lella Vignelli. She was the only independently practising architect to do so; Bartolini was part of Archizoom, Vignelli worked with husband Massimo Vignelli and Guidotti designed upholstery fabrics for the firm.[9]

Women architects' minority status is exacerbated in historiography: in 1999 the design historian Penny Sparke cited Aulenti, alongside Politecnico-trained architect Anna Castelli-Ferrieri, co-founder of plastics manufacturer Kartell with husband Giulio Castelli in 1949 and designer of its best-selling Compobili storage furniture (1968), as the only women to regularly appear in the extensive literature on Italian architecture and design.[10] This article

8
Ashley Gardini, 'Gae Aulenti: An Independent, International Architect', *JSTOR Daily,* 8 October 2024.

9
Santini, *Facendo mobili con Archizoom*, op. cit. (note 2), 142.

10
Penny Sparke, 'Nature, Craft, Domesticity and the Culture of Consumption: The Feminine Face of Design in Italy, 1945-70', *Modern Italy* 4 (1999), 59-69: 65.

De eerste vrouw die in Italië haar opleiding als architect afrondde, was Elena Valentini Luzzatto, die in 1925 afstudeerde aan de Regia Scuola di Architettura di Roma.[12] Elvira Luisa Morassi was de eerste vrouw die zich in 1922 inschreef voor de architectuuropleiding aan de Politecnico van Milaan. Zij studeerde in 1928 af, samen met medestudent Carla Maria Bassi (die zich in 1923 had ingeschreven).[13] In 1933 werd er aan de Politecnico een aparte architectuurfaculteit opgericht. Daar vormden vrouwen echter een duidelijke minderheid: dat jaar schreven zich slechts negen vrouwen in, 6 procent van het totaal.[14]

Het gebrek aan vrouwen dat de Politecnico in de jaren 1930 kenmerkte, werd grotendeels veroorzaakt door de fascistische wetgeving die trachtte vrouwen vast te pinnen op hun moederrol, waardoor ze werden uitgesloten van universitaire studies en hooggeschoold werk.[15] De professionele kansen van de vrouwen die als architect waren opgeleid en gekwalificeerd in de periode voordat dictator Mussolini in 1925 aan de macht kwam, werden sterk bepaald door de traditionele associatie van vrouwen met de huiselijke sfeer. Franchini vermeldt dat de opdrachten die vrouwelijke architecten onder het fascisme wisten te verwerven voornamelijk 'privéwoningprojecten, interieurontwerp en decoratieve kunsten' betroffen en stelt dat het 'bijna onmogelijk was voor vrouwen om mee te doen aan openbare aanbestedingen en prijsvragen'.[16]

De architectuur- en designmedia benadrukten de vermeende affiniteit van vrouwelijke architecten met de wereld van het huiselijke ontwerp. *Domus* stelde dat de aanwezigheid van vrouwen in de als vrouwelijk beschouwde creatieve domeinen vanzelf sprak en verklaarde hun vaardigheden aan de hand van hun huiselijke en reproductieve taken. In 1939 beschreef toenmalig redacteur Ponti naaiwerk als 'de natuurlijke bezigheid van vrouwen; het is het enige werk waarvoor vrouwen geschikt zijn, het is werk waarvoor zij niet van huis hoeven en dat hen niet afleidt van de wieg en het haardvuur'.[17] De 'natuurlijke' huiselijke rol van vrouwen werd ook gebruikt om het toenemende aantal vrouwelijke architecten in de late jaren 1940 te verklaren. In een artikel uit 1946 over Sofia Badoni, die in 1935 afstudeerde aan het Politecnico, werden haar vaardigheden toegeschreven aan haar verhouding tot de huiselijke sfeer:

> Vrouwen die innig met hun huishouden verbonden zijn, komen met waardevolle suggesties en deze zijn des te acceptabeler

12
Franchini, 'Women Pioneers', op. cit. (noot 11), 83.

13
Annamaria Galbani (red.), *Donne Politecniche: Atti di Convegno e Catalogo della Mostra* (Milaan: Libri Scheiwiller, 2001), 57, 62.

14
Simona Grasselli en Mirella Valota, 'Nel Segno di Estia. Istruzione Politecnico e Professione in Architettura delle Donne a Milano', ongepubliceerde scriptie (Milaan: Politecnico di Milano, 1995), 54.

15
Zie voor het standpunt van het fascisme over vrouwen: Victoria de Grazia, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*, (Berkeley: California University Press, 1991).

16
Franchini, 'Women Pioneers', op. cit. (noot 11), 83.

17
Gio Ponti, 'Per L'affermazione delle industrie femminili italiane', *Domus* (juli 1939), z.p.

is indebted to Sparke, as well as several other design historians who have sought to offer alternative feminist architecture and design historical narratives of Italian design, such as Silivana Annicchiarico, Nicoletta Livi Bacci, Caterina Franchini and Anty Pansera.[11]

Yet despite, or perhaps because of, these historiographic efforts it remains clear that women architects were a minority in post-Second World War Italy. Furthermore, there was a disproportionate number of Italian women who studied architecture but then based their careers on furniture and product design rather than the built environment; for women architects it was often the sofa, not the city, that was the largest scale they worked at. This included Aulenti and Castelli-Ferrieri, but also both well and lesser-known figures such as Cini Boeri, Margherita Bravi, Raffaella Crespi, Luisa Castiglioni and Franca Helg, who all feature in this article. This means that the question to be addressed is not simply why architects in post-Second World War Italy designed furniture, but specifically what it meant for women architects to do so.

Opportunities for Women Architects

Central to Italian women architects' focus on furniture was their existence and experience within Italy's male-dominated, patriarchal and even misogynist architecture culture. This culture influenced women's ability to undertake architecture education, enter the profession and carve out a career in it.

The first woman to qualify as an architect in Italy was Elena Valentini Luzzatto, who graduated from the Regia Scuola di Architettura di Roma in 1925.[12] Elvira Luisa Morassi became the first woman to enrol in architecture at Milan's Politecnico in 1922, graduating in 1928 with fellow student Carla Maria Bassi (who had enrolled in 1923).[13] In 1933 a separate architecture faculty was formed at the Politecnico, although women were in a distinct minority; just nine enrolled that year, 6 per cent of the total.[14]

The lack of women at the Politecnico in the 1930s is largely explained by fascist legislation that sought to confine women to their maternal role, excluding them from university and highly skilled employment.[15] For those who had trained and qualified as architects before Mussolini assumed his dictatorship in 1925, professional

11
Key texts by these authors include: Silvana Annicchiarico (ed.), *TDM 9. W. Women in Italian Design* (Milan: Maurizio Corraini s.r.l; Triennale Design Museum, 2016); Caterina Franchini, 'Women Pioneers in Civil Engineering and Architecture in Italy: Emma Strada and Ada Bursi', in: Groot et al., *MoMoWo*, op. cit. (note 6), 82-101; Nicoletta Livi Bacci (ed.), *Design delle Donne* (Milan: Arnoldo Mondadori Arte, 1991); Titiana Occleppo and Anty Pansera (eds.), *Dal Merletto alla Motocicletta: Artigiane/Artiste e Designer nell'Italia del Novecento* (Milan: Silvana Editoriale, 2002);

12
Franchini, 'Women Pioneers', op. cit. (note 11), 83.

13
Annamaria Galbani (ed.), *Donne Politecniche: Atti di Convegno e Catalogo della Mostra* (Milan: Libri Scheiwiller, 2001), 57, 62.

14
Simona Grasselli and Mirella Valota, 'Nel Segno di Estia: Istruzione Politecnico e Professione in Architettura delle Donne a Milano', unpublished dissertation (Milan: Politecnico di Milano, 1995), 54.

15
For fascism's position on women, see: Victoria de Grazia, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945* (Berkeley: California University Press, 1991).

wanneer ze afkomstig zijn van individuen die een specifieke vaardigheid combineren met empirische ervaring. Daardoor zijn er steeds meer vrouwelijke 'architecten' onder ons.[18]

Let op het gebruik van aanhalingstekens rond het Italiaanse woord *architetti* (de normatieve, mannelijke versie van de term), wat de gendergebonden noviteit van Badoni's carrièrekeuze aangeeft, evenals de verwachting dat de vrouwelijke architect haar huiselijke rol zal blijven spelen: ze moet immers haar 'specifieke vaardigheid' als architect combineren met haar 'empirische ervaring' in het huishouden.

Het is best mogelijk dat de affiniteit van vrouwelijke architecten met de huiselijke ruimte hen bijzonder geschikt maakte voor het veelzijdige naoorlogse wederopbouwprogramma van Italië. Er waren tijdens de oorlog miljoenen woningen beschadigd of vernietigd en woningbouw en woninginrichting stonden hoog op de agenda. Dit blijkt uit tentoonstellingen als de achtste triënnale van Milaan van 1947, die was gewijd aan *l'abitazione* (huisvesting), waar Castelli-Ferrieri debuteerde als de ontwerper van de tot metalen kinderbed om te bouwen fauteuil waarmee ze een gouden medaille won.[19] Het jaar daarvoor had de minder bekende Riunione Italiana per la Mostre di Arredamento (RIMA) plaatsgevonden in het Palazzo dell'Arte waar de triënnale gewoonlijk plaatsvond. De RIMA had zich onder het motto *l'arredamento popolare* (populaire inrichting) uitsluitend op goedkoop en compact meubelontwerp voor de massaproductie gericht.[20] Onder de tentoonstellingsdeelnemers bevonden zich de architecten Lucia Ponti Bonicalzi en Emma Pasquinelli Peressutti, wier aanwezigheid op de RIMA het onderwerp was van een artikel in *Domus*.[21] Peressutti Pasquinelli presenteerde er een verlengde schommelstoel met multiplex zijkanten en kersenhouten latten, bekleed met geel en kastanjebruin gestreepte stof, die werd geproduceerd door de lokale fabrikant Brenna e Cazzini.[22] Ponti Bonicalzi presenteerde een hoekiger, maar even minimalistisch ontwerp, een stoel met taps toelopende poten en een hangende zitting, gestoffeerd met rood met witte stof, die werd geproduceerd door Cassina. De meubelstoffen voor beide stoelen waren ontworpen en geproduceerd door de gelijknamige firma van Fede Cheti, een vrouwelijke ondernemer die in 1936 een textielfabriek in Milaan had opgericht.

De loopbanen van Ponti Bonicalzi en Pasquinelli Peressutti waren exemplarisch voor de manier waarop vrouwelijke architecten de verschillende obstakels die hun professionele ambities in de weg stonden, konden overwinnen, namelijk via gezins- en familierelaties.

18
Anoniem, 'Elementi di un arredamento', *Domus* 209 (1946), 12.

19
Rossi, *Existence, Experience and Representation*, op. cit. (noot 1), 143.

20
Clive Edwards, 'RIMA (Riunione Italiana per le Mostre di Arredamento) (1946)', in: Clive Edwards, Harriet Atkinson, Dipti Bhagat et al. (red.), *The Bloomsbury Encyclopaedia of Design Vol. 3* (Londen: Bloomsbury Academic, 2015), 162-163.

21
Onbekende auteur, 'Due espositrici', *Domus* 212 (1946), 12.

22
Caterina Franchini, 'From the Embroidery to the Construction: Women in Design and Architecture: *Domus* 1928-1950', in: Groot et al., *MoMoWo*, op. cit. (noot 6), 252.



Arch. Lucia Ponti Bonicalzi. - Il tavolo da gioco con le sedie assortite in legno di ciliegio lucidato a spirito; la stoffa è a righe bianche e rosse.

Due espositrici

Arch. Lucia Ponti Bonicalzi
Arch. Emma Peressutti Pasquinelli

Nei mobili disegnati da Maria Ponti Bonicalzi ed eseguiti dai Fratelli Cassina di Meda le strutture sono limitate agli elementi indispensabili alla loro funzione portante, costituendo al tempo stesso la *linea* essenziale.
Tutti i pezzi sono realizzati con *sedili flessibili*, tali cioè da aderire perfettamente alle forme del corpo che vi si riposa, senza speciali e costosi molleggi: ciò si rileva essenzialmente nelle poltrone (indicatissime davanti al camino od allo scaffale dei libri), che possono essere anche risolte in modo ancor più economico ed egualmente riposante con il solo telone del piano d'appoggio e le imbottiture limitate alle due traverse di sospensione.
Con la realizzazione di un divanetto, risultante dal raddoppiamento della larghezza di una poltrona, si può ottenere un piacevole complesso per soggiorno.
Il tavolo per gioco o per prima colazione può, se ripiegato, formare una *consolle*.
La sedia a dondolo è disegnata da Emma Peressutti Pasquinelli ed eseguita dalla Ditta Brenna e Cazzini di Milano. I fianchi che formano la struttura portante sono in compensato con ampie forature di alleggerimento. Il piano di appoggio è realizzato in listelli di ciliegio.



Arch. L. P. Bonicalzi. - La poltrona in ciliegio ha un materassino ricoperto in tela di canape a righe ruggine rosso e bianco.



Arch. Emma Peressutti Pasquinelli. - La sedia a dondolo in legno di ciliegio è coperta da un materassino rivestito di panama a striscie gialle e marrone di Fede Cheti.

12 D. 212 agosto

***Domus* article featuring two chairs by Emma Peressutti Pasquinelli and an arm chair by Luisa Ponti Bonicalzi, 1946/** *Domus*-artikel met twee stoelen van Emma Peressutti Pasquinelli en een fauteuil van Luisa Ponti Bonicalzi, 1946

De eerste was getrouwd met een hoogleraar techniek aan de Politecnico, terwijl de laatste de echtgenote was van Enrico Peressutti van BBPR.[23] Evenzo was de Milanese Boeri (die hieronder wordt besproken) een van de verschillende vrouwelijke architecten met broers die ook architectuur hadden gestudeerd, en Giorgina Castiglioni en Maria Luisa Belgiojoso waren allebei dochters van beroemde mannelijke architecten. In de jaren 1950 werden dergelijke connecties positief gewaardeerd: mannen konden hun vrouwelijke familieleden immers introduceren in het vak.[24]

Partnerkeuze was ook een populaire manier om het vakgebied van de architectuur binnen handbereik te brengen. Margherita Bravi en Luisa Castiglioni, die beide aan de Politecnico waren opgeleid en respectievelijk afstudeerden in 1946 en 1948, maakten hier gebruik van. In 1951 nam het duo deel aan de negende triënnale van Milaan, waar ze hun ontwerpen presenteerden voor een woning voor drie personen die was gecentreerd rond een ingebouwde kast die ook als scheidingswand fungeerde, een typologie die uitdrukking gaf aan de

23
Caterina Franchini, 'Women's Contribution to Design through the Pages of "Domus" (1946-1968): Design Exhibitions and Fairs', *MoMoWo 2nd International Conference Workshop: Women Designers, Architects and Engineers between 1946 and 1968* (2018), 7-30.

24
Onbekende auteur, *Notizie dall'A.I.D.I.A.*, nr. 5, 1957, 3.



Margherita Bravi and Luisa Castiglioni, design for a home for three people, exhibited at the IX Triennale di Milano, 1951/ Margherita Bravi en Luisa Castiglioni, ontwerp voor een huis voor drie personen, tentoongesteld op de IX Triennale di Milano, 1951

opportunities were heavily shaped by women's historical association with the domestic sphere. Franchini identifies women architects' commissions under fascism as focused 'mainly on private housing projects, interior design and decorative arts', and explains that it was 'nearly impossible for women to enter public contracts and competitions'.[16]

The architecture and design press asserted women architects' supposed affinity with the domestic design sphere. *Domus* naturalized women's presence in perceived female realms of creativity and explained their skills by way of their domestic and reproductive duties. In 1939 then-editor Ponti described needlework as 'the natural work of women; it should be the only work for women, it is work that does not take her away from the home and does not distance her from the cradle and the hearth'.[17] Women's 'natural' domestic role was also used to explain the increasing number of women architects emerging in the late 1940s. A 1946 article attributed the skills of Sofia Badoni, who had graduated from the Politecnico in 1935, to her proximity to the domestic sphere:

> Women who experience the home more intimately give valued suggestions, and these can be all the more acceptable when they come from people who unite a specific ability with empirical experience. In this way woman 'architects' are making themselves ever more common among us.[18]

Note the use of inverted commas around the Italian word *architetti* (the normative, male version of the term), indicating the gendered novelty of Badoni's career choice, as well as the expectation of the woman architect to maintain her domestic role; to combine her 'specific ability' as an architect with her 'empirical experience' in the home.

Arguably, women architects' affinity with domestic space made them well-equipped for Italy's multi-faceted post-Second World War reconstruction programme. Millions of homes had been damaged or destroyed during the war, and so housing and domestic furnishings were key concerns. This is evident in exhibitions such as the 1947 VIII Triennale di Milano, dedicated to *l'abitazione* (housing), where Castelli-Ferrieri debuted her design activity with a convertible armchair/child's metal bed, which won a gold medal.[19]
The previous year the Triennale's Palazzo dell'Arte building had played host to the lesser-known Riunione Italiana per la Mostre di Arredamento (RIMA). With its theme *l'arredamento popolare* (popular furnishing), RIMA focused exclusively on low-cost and

16
Franchini, 'Women Pioneers', op. cit. (note 11), 83.

17
Gio Ponti, 'Per L'affermazione delle industrie femminili italiane', *Domus* (July 1939), n.p.

18
Anonymous, 'Elementi di un arredamento', *Domus* 209 (1946), 12.

19
Rossi, *Existence, Experience and Representation*, op. cit. (note 1), 143.

continuïteit tussen meubel- en interieurontwerp. Bravi werkte gedurende haar carrière exclusief samen met Castiglioni, terwijl Castiglioni daarnaast met Aulenti werkte en ook zelfstandig, onder meer voor het creëren van ontwerpen voor massaal geproduceerde kantoormeubelen, een ongebruikelijke afwijking van de focus van vrouwelijke architecten op het huiselijke domein.[25]

Doorbreken in het naoorlogse vakgebied

In de jaren 1950 heerste er aanvankelijk optimisme onder de Italiaanse vrouwen. Er was in elk geval sprake van vooruitgang, er vonden kieshervormingen en aanpassingen in wetgeving plaats waar sommige werkende moeders ook baat bij hadden.[26] Daarnaast legde de almachtige Italiaanse drie-eenheid – bestaande uit de Communistische Partij (PCI), de Christendemocraten (DC) en de Katholieke Kerk – echter de nadruk op de primaire verantwoordelijkheid van vrouwen voor moederschap en het huishouden. In de jaren 1960 werd veel van de wetgeving uit het fascistische tijdperk ingetrokken en daardoor gingen meer vrouwen deelnemen aan het hoger onderwijs, ook in de architectuur. In 1962 bestond bijna de helft van de studentenpopulatie van de Politecnico uit vrouwen. Het aantal vrouwen dat afstudeerde was echter lager en niet erg consistent: in 1944 bestond 33 procent van de afgestudeerden uit vrouwen; in 1962 was dit maar 24 procent.[27] Crespi, die eerst studeerde en vervolgens lesgaf aan de Politecnico (een van de weinige vrouwen die dit in deze periode deden, naast Boeri en Helg), weet dit verschijnsel aan de zware werkdruk. Daarnaast moesten vrouwelijke studenten tijdens hun studie ook het hoofd bieden aan de aanzienlijke vooroordelen van de mannelijke studenten en docenten.[28]

Ook de architectuurcultuur in het algemeen was doordrongen van gender gerelateerde vijandigheid. Gedurende de jaren 1950 en 1960 bleven vrouwelijke architecten en ingenieurs problemen tegenkomen, zoals een lager loon en ontslag als het tijd werd voor promotie.[29] Boeri, die in 1951 was afgestudeerd aan de Politecnico, wist nog goed hoe architect Giuseppe De Finetti haar probeerde te overtuigen geen architect te worden, aangezien het 'een mannenberoep' was.[30]

Gender bleef invloed hebben op het soort architectuuropdrachten waarvoor vrouwen in aanmerking kwamen. Boeri werkte voor Ponti, voordat ze in 1952 bij de studio van de in Milaan gevestigde architect en ontwerper Marco Zanuso ging werken. Hun eerste project, geproduceerd door Zanotta, betrof de inrichting van *La Senavra*, een toevluchtsoord voor alleenstaande moeders (1953), gefinancierd door

25
Margherita Petranzan, *Gae Aulenti* (New York: Universe Publishing, Rizzoli, 2003), 242; Franchini, 'Women's Contribution to Design', op. cit (noot 23), 11.

26
Rossi, 'Furniture, Feminism and the Feminine', op. cit. (noot 1), 247.

27
Annuario (Milaan: Politecnico di Milano, 1970), paginanummer onbekend.

28
Grasselli en Valota, 'Nel Segno di Estia', op. cit. (noot 14), 62, 243.

29
Rossi, 'Furniture, Feminism and the Feminine', op. cit. (noot 1), 246.

30
Interview van de auteur met Cini Boeri, 2006.



Primavera Chair, Franco Albini and Franca Helg, produced by Bonacina, 1967. / Primavera stoel, Franco Albini en Franca Helg, geproduceerd door Bonacina, 1967



Radar Chair, Franco Albini and Franca Helg, produced by Bonacina, 1967/ Radar stoel, Franco Albini en Franca Helg, geproduceerd door Bonacina, 1967

compact furniture design for mass production.[20] Exhibiting architects included Lucia Ponti Bonicalzi and Emma Pasquinelli Peressutti, whose RIMA presence was the subject of a *Domus* article.[21] Peressutti Pasquinelli presented an elongated rocking chair with plywood sides and cherry wood slats, upholstered in yellow and chestnut striped fabric and produced by local manufacturer Brenna e Cazzini.[22] Ponti Bonicalzi exhibited a more angular, but equally pared down design for a chair with tapered legs and a slung seat upholstered in red and white fabric, produced by Cassina. The upholstery fabric on both was designed and produced by the eponymous firm of Fede Cheti, a female entrepreneur who had founded the textiles manufacturer in Milan in 1936.

Ponti Bonicalzi and Pasquinelli Peressutti characterised one of the ways that women architects were able to overcome the multiple obstacles facing their professional ambitions: familial and kinship ties. The former was married to an engineering professor at the Politecnico, while the latter was the wife of BBPR member Enrico Peressutti.[23] Similarly, the Milanese Boeri (discussed below) was one of several women architects with brothers who had studied architecture, and Giorgina Castiglioni and Maria Luisa Belgiojoso were both daughters of celebrated male architects. In the 1950s such connections were viewed positively; men could introduce female relatives into the profession.[24]

Partnership was also a popular choice for navigating the architecture profession. These included Margherita Bravi and Luisa Castiglioni, who both trained at the Politecnico, graduating in 1946 and 1948 respectively. In 1951 the duo participated in the IX Triennale di Milano, presenting their designs for a home for three people, centred around a built-in wardrobe-cum-room divider, a typology that expressed a continuity between furniture and interior design. Bravi worked exclusively with Castiglioni during her career, while Castiglioni also worked with Aulenti and on her own, including creating designs for mass-produced office furniture, in an unusual departure from women architects' domestic focus.[25]

Emerging into the Post-War Profession

The 1950s initially represented a moment of optimism for Italian women; with advances in electoral reform and legislation for some

20
Clive Edwards, 'RIMA (Riunione Italiana per le Mostre di Arredamento) (1946)', in: Clive Edwards, Harriet Atkinson, Dipti Bhagat et al. (eds.), *The Bloomsbury Encyclopaedia of Design Vol. 3* (London: Bloomsbury Academic, 2015), 162-163.

21
Author unknown, 'Due espositrici', *Domus* 212 (1946), 12.

22
Caterina Franchini, 'From the Embroidery to the Construction: Women in Design and Architecture: *Domus* 1928-1950', in: Groot et al., *MoMoWo*, op. cit. (note 6), 252.

23
Caterina Franchini, 'Women's Contribution to Design through the Pages of "Domus" (1946-1968): Design Exhibitions and Fairs', *MoMoWo 2nd International Conference Workshop: Women Designers, Architects and Engineers between 1946 and 1968* (2018), 7-30.

24
Author unknown, *Notizie dall'A.I.D.I.A.*, no. 5, 1957, 3.

25
Margherita Petranzan, *Gae Aulenti* (New York: Universe Publishing, Rizzoli, 2003), 242; Franchini, 'Women's Contribution to Design', op. cit (note 23), 11.

een vrouwelijke mecenas, signora Bonomi.[31] Veel van Boeri's latere architectonische werk was huiselijk van aard of betrof interieurinrichting; grotere publieke of civiele projecten, zoals haar Casa Rotonda en Casa Bunker (1966-1967), beide op Sardinië, bleven uitzonderingen. Hoewel persoonlijke voorkeuren een sleutelrol speelden bij de totstandkoming van carrièrekeuzes, handhaafde de beperking tot huiselijke, vrouwelijke architectonische domeinen de genderhiërarchie binnen het beroep, zelfs tot in de jaren 1950 en 1960, toen een groeiend aantal vrouwen het beroep koos.

Deze culturele en temporeel specifieke patriarchale status verklaart mede de concentratie van vrouwelijke architecten die zich in het naoorlogse Italië bezighielden met het ontwerpen van meubels in plaats van met het vormgeven van de gebouwde omgeving. Hoewel designhistorica Pat Kirkham het beroep van meubelontwerper terecht beschrijft als door mannen gedomineerd, definieerden de kleinere schaal en het prestige van het Italiaanse meubelontwerp (en vermoedelijk het salaris) het tot iets 'vrouwelijks', in tegenstelling tot de 'mannelijke' architectuur.[32] Een dergelijke gelaagde genderhiërarchie speelde ook *binnen* het meubel- en productontwerp; Boeri beklaagde zich erover dat zij nog nooit de opdracht had gekregen om 'een trein of een vliegtuig te ontwerpen, helaas … zelfs geen fiets'.[33] In plaats daarvan richtte ze zich, net als de meeste vrouwen die in dit artikel besproken worden, op het ontwerpen van meubels voor de persoonlijke, huiselijke sfeer, niet voor het publieke domein van kantoren en culturele of maatschappelijke ruimten. Dit maakt haar werk niet minder waard of waardevol: Boeri's werk omvatte belangrijke experimenten die de conventionele normen voor meubelontwerp, zowel op economisch, materieel, typologisch als sociaal-cultureel gebied uitdaagden. Een goed voorbeeld is haar in 1971 door Arflex geproduceerde bank Serpentone ('slang'), die uitsluitend bestond uit polyurethaanschuimsegmenten die op elke willekeurige lengte konden worden afgesneden en per meter werden verkocht. De Serpentone was een voorbeeld van Boeri's belangstelling voor toegankelijk, flexibel en gebruikersgericht ontwerp. In een nummer van *Ottagono* uit 1971 beschreef ze hoe ze het prototype, dat ze in haar studio had gemaakt, aan Arflex presenteerde. Het moest: 'een slang zijn om op te liggen in plaats van op te zitten. Een heel voordelige slang'. In *Ottagono* geeft Boeri zowel Arflex, dat enthousiast was over het project, als haar medewerker Laura Grizotti en haar eigen studio de eer voor de totstandkoming van de Serpentone; zo erkende ze ook de collaboratieve aard van het ontwerp, iets dat vaak achterwege blijft.[34]

31
Francesca Esposito, 'Cini Boeri: Independence and Responsibility', *Klat Magazine*, 10 september 2014.

32
Pat Kirkham, '"If You Have No Sons": Furniture-Making in Britain', in: Judy Attfield en Pat Kirkham (red.), *A View from the Interior: Women and Design* (Londen: The Women's Press, 1995), 109-130.

33
Interview van de auteur met Boeri.

34
Anoniem, 'Un'idea: il lungo serpente', *Ottagono* 21 (1971), 51.

working mothers at least.[26] However this was accompanied by an emphasis from the all-powerful trinity of the Italian Communist Party (PCI), Christian Democrats (DC) and Catholic Church on women's primary responsibility to motherhood and the home. The repeal of much fascist-era legislation in the 1960s did see more women enter higher education, including in architecture. By 1962 women made up nearly half of the student body at the Politecnico. The numbers of women graduating was, however, lower and less consistent: in 1944 women made up 33 per cent of graduates, but in 1962 just 24 per cent.[27] Crespi, who both studied and later taught at the Politecnico (one of the few women to do so in this period, alongside Boeri and Helg), attributed this phenomenon to the heavy workload; but female students also experienced significant prejudice from male students and tutors during their studies.[28]

Such gendered hostility permeated architecture culture more generally. Women architects and engineers in the 1950s and 1960s continued to report problems of less pay and being fired rather than promoted.[29] Boeri, who had graduated from the Politecnico in 1951, recalled that architect Giuseppe De Finetti tried to convince her not to become an architect, as it 'was a profession for men'.[30]

Gender continued to affect the type of architectural commissions women received. Boeri worked for Ponti before joining the studio of Milan-based architect and designer Marco Zanuso in 1952. Their first project was furnishings produced by Zanotta for La Senavra, a refuge for single mothers (1953) funded by a female patron, signora Bonomi.[31] Most of Boeri's subsequent architectural work was for domestic contexts and interiors rather than larger public or civic projects, such as her Casa Rotonda and Casa Bunker (1966-1967), both in Sardinia. While personal preference plays a key role in shaping career choices, amid growing numbers of women entering the profession in the 1950s and 1960s this demarcation of domestic, female realms within architecture also maintained the gender hierarchy within the profession.

This cultural and temporally specific operation of patriarchy also helps explain the concentration of women architects in furniture rather than the built environment in post-Second World War Italy. While design historian Pat Kirkham rightly describes furniture design as a male-dominated profession, in Italy the smaller scale, prestige (and presumably pay) of furniture rendered it the 'female' to architecture's 'male'.[32] Such multi-layered gender hierarchy also appeared within furniture and product design; Boeri lamented that

26
Rossi, 'Furniture, Feminism and the Feminine', op. cit. (note 1), 247.

27
Annuario (Milan: Politecnico di Milano, 1970), page unknown.

28
Grasselli and Valota, 'Nel Segno di Estia', op, cit, (note 14), 62, 243.

29
Rossi, 'Furniture, Feminism and the Feminine', op. cit. (note 1), 246.

30
Author's interview with Cini Boeri, 2006.

31
Francesca Esposito, 'Cini Boeri: Independence and Responsibility', *Klat Magazine*, 10 September 2014.

32
Pat Kirkham, '"If You Have No Sons": Furniture-Making in Britain', in: Judy Attfield and Kirkham (eds.), *A View from the Interior: Women and Design* (London: The Women's Press, 1995) 109-130.

Samenwerking en (mede)auteurschap in meubelontwerp

Boeri's experimenten met het ontwerpen van meubilair volgden op haar vertrek bij de Zanuso-studio en de oprichting van haar eigen studio in 1963. Volgens schrijfster en curator Cristina Moro was Zanuso niet blij met Boeri's beslissing en verweet hij haar dat ze 'niet genoeg mannelijke eigenschappen/ballen' had om zich van hem los te maken.[35] Boeri kreeg echter wel steun van andere, vrouwelijke architecten. Helg had Boeri bijvoorbeeld gewaarschuwd voor haar samenwerking met Zanuso: 'Wat doe je nou? Zo blijf je altijd in de schaduw van iemand anders staan. Ga daar weg, neem een besluit, wees dapper.'

Helg zei dit wellicht op grond van haar eigen langdurige samenwerking met Franco Albini. Na haar afstuderen als architect in 1945 ging Helg in 1952 een samenwerking aan met architect Franco Albini, die 30 jaar zou duren. Ze werkten samen aan uiteenlopende projecten: tentoonstellingen, museuminterieurs, warenhuizen, de metrostations in Milaan en meubelstukken. Voorbeelden van deze laatste categorie zijn de Radar en de Primavera, stoelen die in 1967 in productie werden genomen door riet- en rotan specialist Bonacina. De twee stoelen lijken opvallend op elkaar. Beide bestaan uit een bijna ononderbroken cirkelvorm met een rond zitkussen, een royale, ronde rugleuning en een enkele poot. De ontwerpen waren niet alleen het resultaat van de samenwerking tussen Albini en Helg, maar ook van hun dialoog met Vittorio Bonacina, de zoon van Giovanni Bonacina, die het bedrijf in 1899 had opgericht. Vittorio werkte nauw samen met Albini en Helg, evenals met ontwerpers als Aulenti en Crespi. Vittorio faciliteerde hun ontwerpen en droeg eraan bij; toen hij de Radar zag, stelde hij voor om er nog een set rietlengtes aan toe te voegen en die dwars door het materiaal te vlechten, met als resultaat het geweven diamantpatroon van de Primavera.[36] Hij is daarom ook een van die ambachtslieden-ondernemers die, net als architecten, het co-auteurschap van Italiaanse ontwerpen mogen opeisen. Dit geldt overigens ook voor de anonieme ambachtslieden die betrokken waren bij deze opeenvolgende ontwerp- en maakprocessen. Zelfs wanneer er geen specifieke nadruk op gender ligt, kan het nader bekijken van de productie van Italiaans design – en het nadenken over zaken als vaardigheden en co-auteurschap – bijdragen aan het creëren van inclusievere narratieven over de Italiaanse designgeschiedenis.

Ondanks de langdurige samenwerking van Albini en Helg is Albini historisch vaak neergezet als een solist. Bovendien werd hun studio bevolkt door allerlei andere personen die onvoldoende erkenning hebben gekregen – Albini's zoon Marco Albini en Antonio Piva zijn bijvoorbeeld altijd relatief onbekend gebleven.[37] 'Over het hoofd gezien worden' blijft echter grotendeels een vrouwelijk probleem – een probleem dat ook Boeri, Castelli Ferrieri en vele anderen

35
Cristina Moro, 'Bini Boeri – Workbook', *Archivio*, 208.

36
Interview van de auteur met Mario Bonacina, 2008.

37
Grasselli en Valota, 'Nel Segno di Estia', op. cit. (noot 14), 16.

she had never been commissioned to design 'a train or an airplane, unfortunately . . . nor a bicycle'.[33] As with most women discussed here, she focused on furniture for the private, domestic sphere rather than the public world of offices, cultural or civic spaces. This did not make it any less valid or valuable: Boeri's output included significant experiments that challenged furniture's economic, material, typological and sociocultural conventions. These include the Serpentone ('snake') sofa produced by Arflex in 1971, which consisted solely of polyurethane foam segments that could be cut off at any length and sold by the metre. Serpentone exemplified Boeri's interest in accessible, flexible and user-centred design. In a 1971 issue of *Ottagano*, Boeri described how she presented the studio-made prototype to Arflex: it was to be a 'snake for lying rather than sitting on. A snake that costs very little'. In *Ottagono* Boeri credits Arflex's enthusiasm for the project with the Serpentone's coming-into-being, alongside collaborator Laura Grizotti and Boeri's studio; a recognition of the collaborative nature of design that is often missing.[34]

Collaboration and (Co)Authorship in Furniture Design

Boeri's experiments in furniture design followed her departure from Zanuso's studio and establishment of her own studio in 1963. According to writer and curator Cristina Moro, Zanuso was not pleased with Boeri's decision, 'blaming the separation on her lack of masculine attributes/balls'.[35] Boeri had, however, received support from other female architects: Helg had warned Boeri about her collaboration with Zanuso: 'What are you doing? You'll end up always being in the shadow of someone. Get yourself away, decide, be brave.'

Helg's reasons for doing so are perhaps rooted in her own long-standing collaboration with Franco Albini. After graduating as an architect in 1945, in 1952 Helg began a 30-year collaboration with architect Franco Albini, working together on projects that spanned exhibitions, museum interiors, department stores, Milan's Linea M1 stations and furniture. The latter included the Radar and Primavera chairs, both put into production by cane and rattan specialist Bonacina in 1967. The two chairs are strikingly similar; both consist of a near-continuous circular form with a round cushion seat, generously enveloping back and singular foot. The design was not just the result of Albini and Helg's collaboration, but their dialogue with Vittorio Bonacina, the son of Giovanni Bonacina, who had established the firm in 1899. Vittorio worked closely with Albini and Helg, as well as the likes of Aulenti and Crespi. Vittorio facilitated and fed into their designs: on seeing Radar Bonacina proposed adding another set of cane lengths to cut across the

33
Author's interview with Boeri.

34
Anonymous, 'Un'idea: il lungo serpente', *Ottagono* 21 (1971), 51.

35
Cristina Moro, 'Bini Boeri – Workbook', *Archivio,* 208.

ervoeren. Het was niet gemakkelijk om als vrouwelijke architect in Italië te werken, of het nu om de praktijk ging of om de documentatie daarvan. Dit is vermoedelijk een van de redenen waarom vrouwen geneigd waren de invloed van hun vrouw-zijn op hun werk te ontkennen: Aulenti verklaarde categorisch dat 'de architectuur een discipline is (…) waarbinnen het mannelijke en het vrouwelijke geen rol spelen', terwijl Boeri stelde dat 'er geen vrouwelijk of mannelijk ontwerp bestaat'.[38] De relatie tussen design, gender en sekse is complex en cultureel gegroeid; het is wellicht voldoende om hier te constateren dat Aulenti en Boeri beiden openlijk stelden dat de architectuur genderneutraal was, het feminisme actief afwezen en tot de meest vooraanstaande vrouwelijke architecten van Italië behoren.

Deze feministische lezing van de Italiaanse designgeschiedenis was niet zozeer gericht op het bepalen van vrouwelijke of feminiene kwaliteiten in de ontwerpen van vrouwelijke architecten, maar eerder op de redenen waarom zij zich in eerste instantie met design bezighielden, gegeven de overheersende rol die gender speelde in de aard van de opdrachten die zij ontvingen. In sommige gevallen was hun betrokkenheid het resultaat van opdrachten op het gebied van architectuur of interieurontwerp, zoals Aulenti's Pipistrello-lamp voor de Olivetti-showroom in Parijs, of het meubilair dat Boeri en Zanuso ontwierpen voor La Senavra. In andere gevallen waren nieuwe ontwerpen voor zitmeubilair (een onbedoelde, maar veelzeggende focus in deze context) het resultaat van designtentoonstellingen, uitnodigingen en zelf geïnitieerde experimenten met betrekking tot vorm, functie, materiaal en productie. Soms ook kwamen ze voort uit de vraag hoe design eruit zou moeten zien en wat het zou moeten doen in de Italiaanse naoorlogse samenleving. Uiteindelijk heb ik geprobeerd te laten zien dat architecten die meubels ontwierpen, ongeacht hun motivatie of het resultaat, nooit de enige betrokkenen waren. In Italië waren door architecten ontworpen meubels altijd het resultaat van een samenwerking met andere lichamen, geesten en genders.

vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

38
Ibid., 197. Interview van de auteur met Boeri.

weave, leading to Primavera's woven diamond pattern.[36] He is therefore another of the artisan-entrepreneurs who can claim co-authorship of Italian design alongside its architects, as well as the unnamed artisans involved in this iterative design and making process. Even when there is no specific focus on gender, taking a closer look at the production of Italian design – and reflecting on aspects such as skills and co-authorship – can help create more inclusive narratives of Italian design history.

Despite Albini and Helg's longstanding partnership, Albini has historically often been painted as a solo figure. Furthermore, their studio was populated by other figures who have not received adequate credit – Albini's son Marco Albini and Antonio Piva remain relatively anonymous figures.[37] But the issue of being overlooked remains largely a female issue – one experienced by Boeri, Castelli Ferrieri and many others. It wasn't easy being a female architect in Italy, either in practice or its documentation. This is arguably was one of the reasons why there was often a denial of the influence of womanhood on their work: Aulenti categorically stated that 'architecture is a discipline . . . where masculine and feminine do not come into it', while for Boeri 'there does not exist a female or male design'.[38] The relationship between design, gender and sex is complex and culturally constituted; it is perhaps enough to note here that Aulenti and Boeri both openly claimed that architecture was gender neutral and actively dismissed feminism, and that the two are among the most prominent of Italy's women architects.

This feminist reading of Italian design history has been less concerned with determining any female or feminine qualities in women architects' designs, and more with understanding what shaped their engagement with design in the first place – acknowledging the overarching role that gender played in the types of commissions received. On occasion such engagement was the result of architectural or interiors commissions, such as Aulenti's Pipistrello lamp for the Paris Olivetti showroom, or Boeri and Zanuso's furnishings for La Senavra. At other times new designs for seating (an unintentional but telling focus here) were the result of design-focused exhibitions, invitations and self-initiated experiments in form, function, material and manufacturing processes, as well as questions of what design should look like, and do, in Italy's post-war society. Ultimately I have sought to show that whatever the motivation or result, when architects designed furniture they were not the only ones involved; Italy's architect-designed furniture was always also a collaboration with other minds, bodies and genders.

36
Author's interview with Mario Bonacina, 2008.

37
Grasselli and Valota, 'Nel Segno di Estia', op. cit. (note 14), 16.

38
Ibid., 197; Author's interview with Boeri.