

Foto/Photo: Ramaak Patel

**Hans Ulrich Obrist**

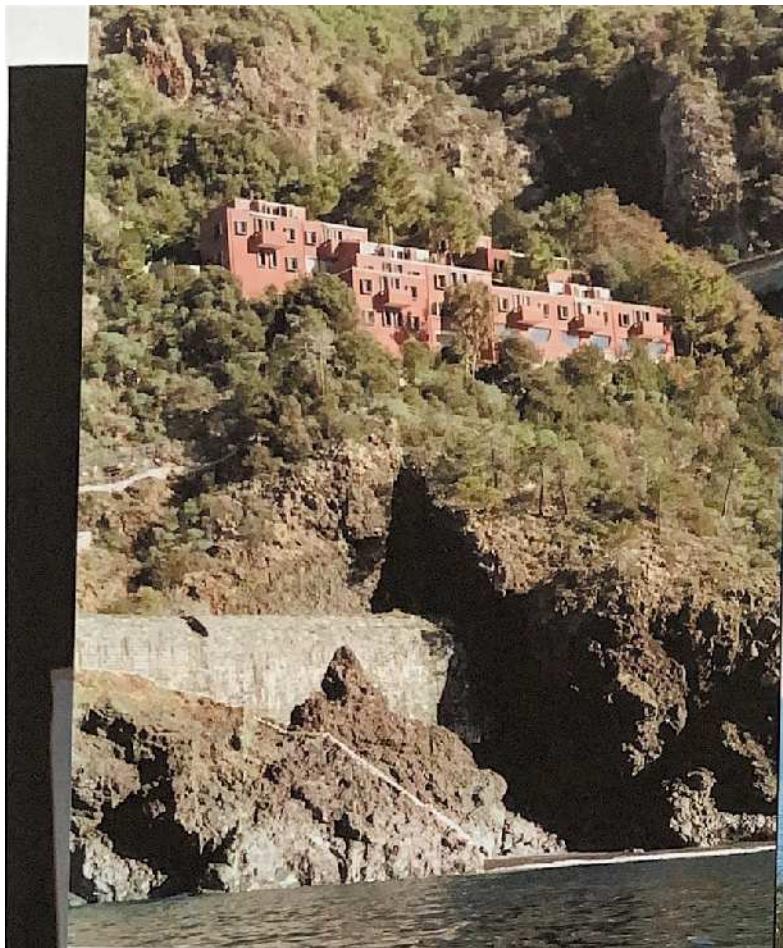
**Interview**

**01**

23  
ottobre  
2003

Ore  
11.20  
Temperatura  
18°

Ludovico Magistretti  
Milano  
Studio Magistretti



Il complesso residenziale sulle scogliere di Framura (La Spezia, 1964-67), progettato da Vico Magistretti. Fotografie di Gabriele Basilico



Hans Ulrich Obrist  
Interview

01

29 °C 12.20  
09.03.2003 18°

Metri  
Altitudine  
Temperature

Studio Magistretti

# VICO MAGISTRETTI

# 01

Designed by Vico Magistretti. Photographs by Gabriele Basilico



# VICO MAGISTRINI

# 01

Hans Ulrich Obrist Interview		01
23 ottobre 2003	Ore 11.20 Temperatura 18°	Milano Studio Magistretti

intervista a / interview with  
**VICO MAGISTRETTI**

domus 866  
Gennaio / January 2004

HANS ULRICH OBRIST: Quando e come ha iniziato la sua attività di progettista?

VICO MAGISTRETTI: Mi sono sempre occupato di architettura, e me ne occupo ancora, anche se attualmente dedico il mio tempo soprattutto al disegno industriale. E devo dire che non è mai più accaduto che si ripetesse una unione così completa tra produzione e progettazione come quando nel 1960 fui contattato da Cesare Cassina. Allora Cassina guidava un'azienda artigianale: venne nel mio ufficio per chiedermi di produrre in serie una sedia, ed io scelsi di produrre un modello che avevo realizzato per un mio edificio, dato che il design, per me, è sempre stato legato all'architettura.

HANS ULRICH OBRIST: Non c'è divisione tra architettura e design?

VICO MAGISTRETTI: Sono due cose molto diverse. È come dire: la montagna e il mare. Due componenti opposte, ma importanti, di un unico panorama. La richiesta di Cassina proveniva da quel mondo della produzione radicata nell'immediato intorno di Milano, dove – nei primi anni del dopoguerra – si viveva chiaramente la percezione che si era all'inizio di un grande mutamento: aziende abituate a produrre imitazioni artigianali, per esempio in stile Luigi XV, capirono che le cose potevano e dovevano cambiare. Questa consapevolezza è stata un avvenimento importante, che ha contribuito alla lunga durata dell'Italian design. A ben pensarci, tutti i movimenti artistici del secolo passato hanno avuto vita breve. Il fenomeno della Secessione Viennese è nato all'inizio del secolo e finito con la Prima Guerra Mondiale. La scuola della Bauhaus è durata circa una decina d'anni. Il movimento olandese ancora meno. Anche architetti italiani come Albini, Gardella e Caccia Dominioni lavorarono in quegli anni, ma la nascita dell'Italian design avvenne solo intorno al 1960, un fenomeno

HANS ULRICH OBRIST: When and how did you start your career as an architect and designer?

VICO MAGISTRETTI: I have always been concerned with architecture, and I still am, though at the moment most of my time is devoted to industrial design.

And I must say that I have never, ever witnessed a more complete union between production and design than that of 1960, when I was approached by Cesare Cassina. Cassina, who was then the head of a craft manufacturing business, came to my office to ask me if he could manufacture a chair. I had done this chair for one of my own buildings, since design for me has always been connected to architecture.

HANS ULRICH OBRIST: Is there no division between architecture and design?

VICO MAGISTRETTI: They are two very different things. Like mountains and the sea. Two opposite but important aspects of the same panorama.

Cassina's request originated from the industry that was active around Milan, where it had been clearly perceived – after the early post-war years – that a lot of things had changed. Firms that had been accustomed to make craft imitations of, for example, Louis XV period furniture, realized that things had to change. This new awareness was a major event and one that contributed to the duration of Italian design.

When you come to think of it, none of the art movements of the past century lasted long. The phenomenon of the Viennese Secession started at the beginning of the century and ended with the First World War. The Bauhaus school lasted ten years or so; the Dutch movement even less. Italian architects, too, such as Albini, Gardella and Caccia Dominioni, were working in those years, but the birth of

che continua a durare ancora adesso, dopo quasi cinquant'anni. Una durata eccezionale, molto lunga, perché si è sempre basata sul concetto di 'realtà'.

Io inseguo al Royal College of Art di Londra e vedo che i ragazzi, quando finiscono gli studi, prendono i loro portfolio e vanno in giro a mostrarli alle aziende della produzione inglese. Ma è il sistema in assoluto più sbagliato, perché il design è sempre un colloquio tra due persone, tra due sfere: quella della produzione e quella della progettazione.

HANS ULRICH OBRIST: È come una conversazione?

VICO MAGISTRETTI: Il design è fondamentalmente 'chiacchierare', cioè parlare con la gente che deve realizzare i prodotti, e con chi ha un contatto diretto con il mercato, con la tecnologia. Ho lavorato per diverse industrie, tutte con tecnologie particolari. Ed è una fortuna, perché si riesce a evitare di fare sempre la stessa cosa. Ho l'impressione che adesso prevalga invece una tendenza che potremmo definire 'stilistica' – non a caso la parola 'stile' ha sempre espresso male quello che è stato il senso dell'Italian design.

HANS ULRICH OBRIST: Molti miei amici giovani designer mi hanno detto che il suo studio professionale rappresenta un modello: Lei e pochissimi collaboratori. Come funziona il suo studio?

VICO MAGISTRETTI: Funziona nel senso che io collabro soprattutto con le industrie. Nella maggioranza dei casi quello che faccio nasce parlando con le aziende produttrici nei luoghi dove producono. Non faccio questo però con lo scopo di seguire meglio le loro esigenze, dato che non mi è mai capitato di disegnare su ordinazione. In realtà ho sempre disegnato quello che ho voluto, cose che mi servivano: da una culla per i bambini a un tavolo da pranzo. Insomma tutto quello che ho disegnato è stato sempre legato alla mia esperienza personale, che è molto influenzata dal

Italian design did not happen until around 1960. And it's been going ever since, for nearly 50 years now. And the reason why it has had such an exceptionally long duration is that it has always been based on the concept of 'reality'. I teach at the Royal College of Art in London, and I see that students there, when they graduate, take their portfolios and go off to show them to British industry. But that is absolutely the wrong system, because design is always a dialogue between two people, two spheres: production and design.

HANS ULRICH OBRIST: Like a conversation?

VICO MAGISTRETTI: Design is fundamentally a question of 'chatting' and talking to the people who will be making the products, people in direct contact with the market and with technology. I have worked with various industrial companies, and all of them have their own particular technologies. And luckily, too, because it stops everyone from making the same things. I get the impression that nowadays a different tendency is prevalent that perhaps, to use a wrong word, might be called 'stylistic'. Because the word 'style' has always failed to express the true sense of Italian design.

HANS ULRICH OBRIST: Many young designer friends of mine have told me that your practice, run by yourself with very few people, is a model for them. How does your office operate?

VICO MAGISTRETTI: It works in the sense that I collaborate mainly with industry. In the majority of cases, what I do is the result of talking to manufacturers in the places where they actually make their products. But I don't do this in order to adapt better to their requirements, given that I have never had occasion to design anything to order. In reality, I have always designed what I wanted myself, things that would be useful to me: from a child's cot to a dining

chiacchierare, dal parlare con la gente.

Non mi è mai capitato di consegnare a un'industria un disegno esecutivo perfetto dicendo: "Questo è quello che dovete fare; tornerò da voi tra una decina di giorni", poiché penso che questo sia il contrario del "fare il design", che invece vuol dire dialogare con chi produce per valutare se quello che tu proponi in quel preciso momento va nella direzione giusta, non solo come prodotto, ma anche come tecnologia. Chiedere a un falegname, per esempio, come sarebbe meglio fare un incastro è molto importante, perché insegnà a me qualcosa che non conosco. Lui si sente protagonista di quel lavoro ed io posso controllare se quello che ho fatto funziona.

HANS ULRICH OBRIST: Il design come una forma di collaborazione?

VICO MAGISTRETTI: Sì, assolutamente. È un modo totale di lavorare.

HANS ULRICH OBRIST: Insomma, non ci sono delle istruzioni da seguire. John Cage parlava di "partizioni aperte". Si potrebbe dire che Lei scrive delle partizioni aperte?

VICO MAGISTRETTI: Sì. Detesto lo 'stile'. Non me ne importa niente. Mi interessano altre cose. Ci sono fondamentalmente due modi di fare design. Uno è lo styling design tipico, per esempio, delle automobili americane dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta: aggiungevano una piccola parte cromata e nasceva il modello dell'anno nuovo. L'unica cosa che mi interessa è invece il concept design. La caratteristica che mi ha sempre colpito di più del design italiano è stata proprio la sua semplicità concettuale. Per questo, se mi chiedessero di citare una cosa che avrei voluto disegnare, mi piacerebbe rispondere: l'ombrellino. Credo che sia uno straordinario esempio di design, anche perché non si riferisce a uno stile ma ad un uso.

Un'altra cosa che mi ha sempre procurato piacere è quella

table. So you see, everything I have designed has always been tied up with my own personal experience, which is very much influenced by conversation, by talking with people.

I have never had occasion to deliver a perfect master drawing to a company, saying, 'This is what you have to do, I'll be back in ten days' time', precisely because this is the opposite of 'doing design', which instead means setting up a dialogue with the makers and asking them if exactly what you propose at that moment is going in the right direction – not only as a product, but also as technology. Asking a carpenter, for example, what would be the best way of making a joint is very important, because it teaches me something I don't know. He feels in command of his craft, and I can check whether he approves of what I have done.

HANS ULRICH OBRIST: Design as a form of collaboration?

VICO MAGISTRETTI: Yes, absolutely. It's a total way of working together.

HANS ULRICH OBRIST: So, there are no instructions to follow. John Cage used to talk about 'open partitions'. Could we say you create open partitions?

VICO MAGISTRETTI: Yes. I loathe style; I couldn't care less about it. I'm interested in other things.

There are basically two ways of doing design. One is the 'styling' typical, for example, of American cars from the 1950s to the 1980s. They would add some small chrome feature and that would be the model for the new year. Instead, the only thing that interests me is concept design. I believe that among the characteristics of what Italian design, the thing that struck me most was its conceptual simplicity. If I am asked what I might have liked to design, I would like to reply, 'The umbrella'. I believe the umbrella

di poter comunicare attraverso il telefono quello che intendo fare, le mie idee.

HANS ULRICH OBRIST: Ho scritto molto sull'idea che un'opera d'arte si realizzzi per telefono. Moholy Nagy è stato il primo a farlo. Ha preso il telefono e ha mandato le sue istruzioni a delle ditte...

VICO MAGISTRETTI: Questo è straordinario. È la prima volta che ne sento parlare. D'altro canto, io ho progettato una lampada stando al telefono.

HANS ULRICH OBRIST: È stata pubblicata?

VICO MAGISTRETTI: Sì, si chiama Chimera, l'ho spiegata per telefono al produttore. Gli ho detto: "Guarda, fai tre cerchi, uno, due e tre, usando questo materiale facilissimo da piegare. Lo metti in verticale e lo tagli in alto a 45 gradi. E poi me la porti qui a vedere". Il modello è arrivato qui dopo dieci giorni.

Questo è un aspetto concettualmente interessante, che riguarda anche le forme dell'invenzione. Le invenzioni più importanti sono sempre state quelle dall'uso più semplice. Per esempio la ruota, l'ombrelllo e l'ora legale, che in fondo è stata un vero e proprio "inganno al sole"! Mi serve più luce? Guardiamo il sole e decidiamo che, invece delle sette, sono le otto. È un atto di un'eleganza concettuale straordinaria; ed è quello che mi piace di più.

HANS ULRICH OBRIST: Il suo lavoro ha come contesto un periodo incredibile nella storia di Milano. Negli stessi anni a Londra lavoravano Peter Smithson, Peter Cook, Cedric Price e Richard Hamilton. Londra e Milano negli anni Cinquanta e Sessanta. È molto interessante capire più a fondo cosa sia successo nelle due città in quel periodo incui, in un certo senso, avvenne un miracolo.

VICO MAGISTRETTI: Mi ha fatto molto piacere dirigere la Triennale del 1960, dove ho portato i lavori della scuola di de-

is an extraordinary example of design, partly because it doesn't refer to any style at all, but rather to a use.

One thing that has always given me pleasure is being able to transmit by telephone what I would like to have made. HANS ULRICH OBRIST: I have written a lot about the idea of a work of art being created by telephone. Moholy Nagy was the first to do it. He picked up the phone and sent off his instructions to firms...

VICO MAGISTRETTI: This is extraordinary. It's the first time I've heard that. I, for example, designed a lamp over the telephone.

HANS ULRICH OBRIST: Is it published?

VICO MAGISTRETTI: Yes, it's called Chimera, and I explained it to the maker by telephone. I told him, 'Look, make three circles, one, two and three, using this material, which is very easy to bend. Stand it up vertically and cut it at the top by 45 degrees. And then bring it here for me to see'. The model arrived ten days later.

This is a conceptually interesting thing that also concerns the forms of invention. The most important inventions have always been those for the simplest uses. For instance, the wheel, the umbrella and summertime – the latter being basically 'a trick played on the sun'! So I need more light? Right, let's look at the sun and decide that instead of seven o'clock it's eight. An act of extraordinary conceptual elegance, and the one I like best of all.

HANS ULRICH OBRIST: Your work is set against an incredible period of Milan's history. During those same years in London, Peter Smithson, Peter Cook, Cedric Price and Richard Hamilton were active. London and Milan in the 1950s and 1960s – it is very interesting to understand more fully what happened in those two cities in that period, during which you could say, I suppose, that a miracle occurred.

sign inglese sorta nell'immediato dopoguerra. In occasione della Triennale avevo esposto una sedia che avevo disegnato per gli interni di un'architettura realizzata: è quella sedia rossa di cui parlavamo all'inizio. Fu realizzata nel 1959, e Cesare Cassina la scoprì proprio visitando la Triennale. Si chiama 'Carimate': è stato il mio primo oggetto di produzione industriale; una delle sedie di maggior diffusione. Ricordava nelle forme un gioco per bambini. E tutto è nato grazie alla Triennale di quell'anno, nella quale era esposto un gruppo di altri oggetti che, ancora oggi, mi sembrano straordinari.

HANS ULRICH OBRIST: Dunque, oltre che la Triennale del 1968, anche quella del 1960 è stata importante?

VICO MAGISTRETTI: La Triennale del 1960 è stata, credo, una svolta importante, il primo segnale dell'Italian design. Tra le altre cose esposte, c'erano gli oggetti dei fratelli Castiglioni, autori tra l'altro di un bellissimo progetto: la birreria Splügen Brau, di corso Europa, a Milano, che poi è stata demolita. Questo le dà anche un'idea dell'infimo livello culturale della classe dirigente del nostro Paese. Hanno demolito un prodigo di bellezza. Ma non vale la pena di prendersela dato che il nostro lavoro, i nostri oggetti hanno, per fortuna, girato il mondo.

HANS ULRICH OBRIST: Prima di questo nostro incontro ho intervistato anche altri designer di quella generazione, come Achille Castiglioni. Mi saprebbe dire qualcosa di loro?

VICO MAGISTRETTI: I fratelli Castiglioni sono stati miei carissimi amici, li ho sempre amati molto. Non abbiamo mai parlato di lavoro, ma sempre scherzato insieme; e riso molto. Erano persone straordinarie, appartenenti a quella mezza generazione precedente alla mia della quale facevano parte anche Franco Albini, straordinariamente capace, Ignazio Gardella, il migliore architetto italiano e

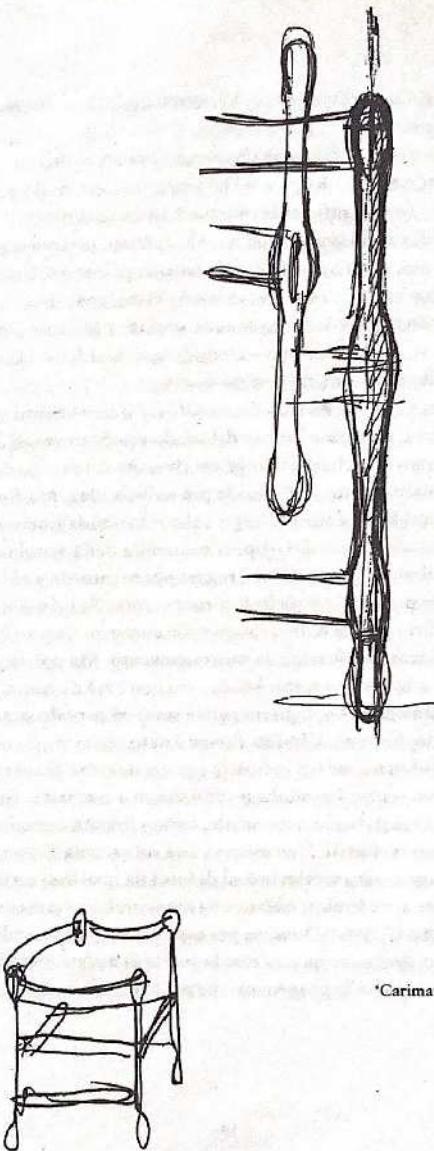
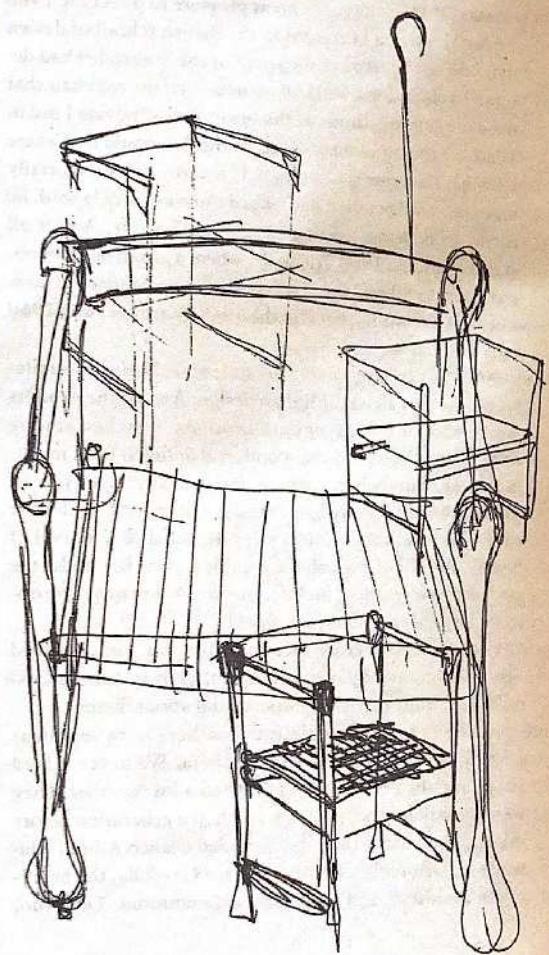
VICO MAGISTRETTI: It gave me great pleasure to direct the 1960 Triennale, when I brought in the British school of design that had risen just after the war. For the Triennale I had designed a chair, for a work of architecture: the red chair that we were talking about at the beginning – the one I did in 1959-60 that was discovered at the Triennale by Cesare Cassina. Its name is Carimate. It was my first industrially manufactured product and one of the most widely sold. Its forms were reminiscent of a children's game. And it all started with the 1960 Triennale, where a group of other objects were exhibited that I still find extraordinary even now.

HANS ULRICH OBRIST: So, besides the 1968 Triennale, was 1960 important as well?

VICO MAGISTRETTI: The 1960 Triennale was, I believe, a milestone, the first signal of Italian design. Among the exhibits were those of the Castiglioni brothers, who had among other things designed the wonderful Splügen Brau in Milan, later demolished – which, incidentally, gives you an idea of the abysmally low standard of culture set by the ruling class in our country. They demolished a marvel of beauty. But it's not worth the trouble getting hot under the collar about it since, luckily, our work anyway, our objects, have been around the world.

HANS ULRICH OBRIST: Before meeting with you, I interviewed other designers of your generation, such as Achille Castiglioni. Could you tell me something about them?

VICO MAGISTRETTI: The Castiglioni brothers were very dear friends of mine; I always loved them. We never talked shop, but always joked and laughed a lot together. They were remarkable people from just half a generation before mine, a generation that also included Franco Albini, who was outstandingly capable; Ignazio Gardella, the best Italian architect; and Luigi Caccia Dominioni. They, too,



\*Carimate\*, 1959

Luigi Caccia Dominioni. Venivano anche loro dal mondo razionalista.

HANS ULRICH OBRIST: Ernesto N. Rogers era un vostro maestro?

VICO MAGISTRETTI: Rogers mi ha insegnato moltissime cose, tutte importanti per la mia formazione culturale. Era un professore di grande qualità. Ha animato la cultura architettonica italiana dell'immediato dopoguerra. È stato il primo grande critico dei maestri del razionalismo.

HANS ULRICH OBRIST: Dunque nella scuola, a Milano, c'erano dei maestri importanti - come Ignazio Gardella o Ernesto N. Rogers - non un deserto assoluto.

VICO MAGISTRETTI: Nessun deserto. C'era il movimento razionalista, nato già all'inizio del secolo e portato avanti da un gruppo di architetti coraggiosi che pure del mondo del razionalismo non avevano la più pallida idea. Ma forse si dovrebbe dire che anche gli italiani hanno aggiunto qualcosa alle teorie di Gropius e a quella della scuola della Bauhaus. Gropius aveva raggruppato intorno a sé le più belle presenze artistiche dell'epoca, come Kandinskij, Klee e tutti i grandi delle avanguardie europee. Questo ha influenzato moltissimo la nostra gioventù. Ma poi, la guerra ha interrotto tutto. Milano era una città distrutta.

L'immediato dopoguerra però è stato un periodo straordinario, fiorente. L'Italian design è nato più tardi, da quella collaborazione tra industria e progettazione di cui parlavamo prima. I produttori sono venuti a cercarci e, cosa unica nel panorama mondiale, hanno trovato designer che erano architetti. Non esisteva una sola scuola di design. Il design è nato totalmente al di fuori da qualsiasi certificazione accademica; questo è davvero molto interessante.

HANS ULRICH OBRIST: Dunque, per capire questo periodo di Milano, bisogna ripercorrere la storia di questa incredibile generazione di progettisti, che nel 1960 stava emergendo.

came from the rationalist world.

HANS ULRICH OBRIST: Was E. N. Rogers one of your masters?

VICO MAGISTRETTI: Rogers taught me a great many things that were important to my cultural training. He was a teacher of great quality who breathed life into the Italian architectural culture of the early post-war years. And he was the first major critic of the great masters of rationalism.

HANS ULRICH OBRIST: So in the Milan school there were important masters such as Ignazio Gardella and E. N. Rogers - it wasn't an absolute desert.

VICO MAGISTRETTI: No, there was no desert at all. There was the rationalist movement, which had already started at the beginning of the century and was carried on by a group of courageous architects - even though they hadn't the faintest idea of what the rationalist world was like. But maybe it ought to be said that the Italians, too, added something to Gropius's theory and to that of the Bauhaus school. Gropius had gathered around him the finest artistic influences of the period, such as Kandinsky. And this had a very strong influence on our youth.

Then the war interrupted everything. Milan was a city destroyed. But the period just after the war was an extraordinary, flourishing one. Italian design, however, was born later, as a result of that rapport between industry and design that we were talking about earlier. The makers came out to look for us and - like nowhere else in the world - they found designers who were architects. There wasn't a single school of design in the country. Design came into being totally outside any academic certification, and that is truly a most interesting fact.

HANS ULRICH OBRIST: So to understand this period in Milan, one needs to retrace the story of that incredible generation of architect-designers who were emerging in 1960.

VICO MAGISTRETTI: Anche quelli appena più vecchi di me, come i fratelli Castiglioni, hanno fatto oggetti che si possono trasmettere per parole. Sono concetti. Marco Zanuso, un carissimo amico che purtroppo non c'è più, ha progettato alcuni oggetti – come la piccola radiolina che si apre in due o quella bellissima piccola televisione che sembra alzare leggermente la testa – che si possono esprimere in un solo concetto. Sono oggetti che lei può copiare, descrivere, far comprendere anche solo a parole, proprio perché sono dei concetti.

Allo stesso modo, tra le automobili che mi hanno appassionato ricordo la Mini di Alex Issigonis, che era riuscito a disegnare un'auto concettualmente importante semplicemente girando la posizione del motore. La Mini classica, quella rossa, è una degli oggetti più belli prodotti nell'Inghilterra del dopoguerra. Quella che hanno rifatto a desso mi sembra invece pessima, ha perduto la sua immagine originaria. E un'altra automobile importante (a mio avviso la più bella prodotta dalla Fiat) è la Cinquecento.

HANS ULRICH OBRIST: Chi l'ha disegnata?

VICO MAGISTRETTI: L'ha disegnata l'ingegnere Dante Giacosa. Nel 1960 feci una battaglia per assegnarle il Compasso d'Oro, e in quell'occasione conobbi Giacosa, che mi fu molto grato, perché la Cinquecento è un'auto che allora non aveva ancora avuto successo, perché era considerata troppo piccola. Invece era perfetta. Quando più tardi ho lavorato per la Fiat, ho chiesto loro: "Perché non rifate la Cinquecento, che è una macchina straordinaria? La potrete rifare usando una tecnologia diversa". La Cinquecento è un'auto che nasce da un modo particolare di stampare dei grossi pezzi di lamiera e creare automaticamente, attraverso una tecnologia di produzione, una forma, un'immagine precisa. Ancora oggi, quando vedo una

VICO MAGISTRETTI: The ones who were just a little older than me, such as the Castiglioni brothers, also made things that could be transmitted in words – things that were concepts. Marco Zanuso, a very dear friend of mine who, alas, is no longer with us, designed a few objects – such as the little radio that opened in two halves or the beautiful little television set that could be picked up – that can be expressed in a single concept. They are objects that you can copy, describe and announce with words, precisely because they are concepts.

By the same token, one of the cars that aroused my enthusiasm was the Mini. Issigonis designed a conceptually important car, simply by changing the position of the engine. The classic red Mini is one of the finest things produced by Britain after the war. But the one remade just recently, having lost its original image, seems dreadful to me.

Another important car (in my opinion, the finest ever made by Fiat) is the Cinquecento.

HANS ULRICH OBRIST: Who designed it?

VICO MAGISTRETTI: Dante Giacosa, an engineer. In 1960 I waged a battle to get him awarded the Compasso d'Oro, and on that occasion I met Giacosa. He was very grateful to me, because the Cinquecento is a car that wasn't a great success at that time, since it was considered too small. But it was perfect. When I worked for Fiat later, I asked them, 'Why don't you remake the Cinquecento, an extraordinary car? You could make it with different technology'. It was the result of a particular way of moulding large pieces of metal and of exploiting a production technology to create a precise form and image. To this day, whenever I see a Cinquecento, I still think of it as a car with a perfect image and perfect proportions. So perfect that it even has and manages to get away with a certain naivety. However, this

Cinquecento, trovo che sia una macchina dall'immagine e dalle proporzioni perfette. Talmente perfetta che possiede e assorbe delle ingenuità, che pure aggiungono carattere alla sua originalità intellettuale. Ad esempio, non hanno potuto fare a meno di aggiungere dei piccoli 'baffetti' cromatici davanti al cofano, perché "faceva stile". Hanno avuto paura che fosse troppo nuda, e allora hanno aggiunto queste stupidaggini. Ma è bella anche per questo.

HANS ULRICH OBRIST: In Italia e non altrove, in quel momento, si sviluppava un dialogo importante tra i designer e le industrie, come ad esempio è accaduto con la Olivetti di Ivrea.

VICO MAGISTRETTI: Questa è la ragione per cui è nato l'Italian design; siamo stati fin dall'inizio in due: la produzione e noi. Guardando oggi, per esempio, l'Inghilterra, si nota invece come la produzione li valga pochissimo. Hanno prodotto molto poco, anzi non ho mai conosciuto un produttore inglese degno di questo nome. Per questo motivo dico che il design non è 'disegnare', bensì è 'parlare'.

HANS ULRICH OBRIST: E quali sono state le imprese più importanti per il design italiano?

VICO MAGISTRETTI: Io ho lavorato con Cassina, Artemide, De Padova, Poggi, FontanaArte e molti altri. La sedia su cui mi trovo, per esempio, è di un artigiano bravissimo. L'ha fatta Poggi intorno ai primi anni Sessanta. Ho lavorato seduto su quella sedia per tanti anni, sembra scomodissima, invece ci si sta benissimo. In realtà, ho collaborato con un numero ristretto di aziende, si è sempre trattato però di aziende che producevano, e non di editori d'arte. In fondo, erano abbastanza ignoranti; ma anche intelligenti.

HANS ULRICH OBRIST: Come vede la situazione attuale?

VICO MAGISTRETTI: Credo che oggi tutto sia molto più difficile. Ad esempio, mi pare che la moda abbia fatto un grosso danno al design italiano. La moda, in senso tecnico, è

merely adds character to its intellectual originality. For example, they couldn't help adding a little 'moustache' in front of the bonnet, to 'give it style'. They were afraid it would look too bare, and so they added these silly little things. But it is a beauty for that reason, too.

HANS ULRICH OBRIST: In Italy and nowhere else at that time, a dialogue was developed between designers and industry, as happened, for example, with Olivetti in Ivrea.

VICO MAGISTRETTI: This is why Italian design was born. Right from the start there were two of us: industry and us. Looking today, for example, at Britain, you can see instead how industry there is not worth much. They have produced very little; indeed, I have never met a British maker worthy of the name. For this reason I say that design is not 'designing' but 'talking'.

HANS ULRICH OBRIST: What were the most important companies for Italian design?

VICO MAGISTRETTI: I have worked with Cassina, Artemide, De Padova, Poggi, FontanaArte and many others. The chair I'm sitting on, for instance, was made by an excellent craftsman at Poggi around the early 1960s. I have worked sitting on this chair for many years; it looks very uncomfortable, but it's actually very comfortable. I have worked with a small number of companies, but they have always been ones that manufactured, not art publishers. They were basically fairly ignorant, but intelligent.

HANS ULRICH OBRIST: How do you see the situation today?

VICO MAGISTRETTI: I think it is all much more difficult. For example, fashion, it seems to me, has done a lot of harm to Italian design. Technically speaking, fashion is something chronologically different to design. Fashion is associated with the seasons. Every year it produces spring, summer, autumn and winter collections.

qualcosa di cronologicamente diverso dal design. La moda è legata alle stagioni. Produce ogni anno le collezioni di primavera, estate, autunno, inverno.

Sto lavorando attualmente con Thonet Vienna. Un'azienda che ha realizzato prodotti che sono diventati un esempio ancora vivo, per cui oggi si può ancora comprare una sedia Thonet realizzata alla fine dell'Ottocento e poi venduta in milioni di esemplari, perché ha adottato una tecnologia completamente nuova: un certo modo di piegare il legno. Quasi automaticamente, da questa tecnica è scaturita un'immagine che prima non esisteva e che è stata capace di durare 150 anni. Questo vuol dire 'design'. È evidentemente il contrario della moda.

Un buon oggetto di design deve durare 50, 100 anni. Insieme, la parola più odiosa nel design è la parola 'stile'.

HANS ULRICH OBRIST: Cosa deve avere un oggetto di design per durare?

VICO MAGISTRATTI: Soprattutto la cosa più complicata del mondo: la semplicità.

HANS ULRICH OBRIST: Che rapporto ha avuto con De Padova?

VICO MAGISTRATTI: De Padova ha avuto un grandissimo merito: ha scoperto Herman Miller, un'azienda nata dall'incontro di intelligenze di altissimo livello con l'industria. Del resto, le più belle sedie da ufficio le ha fatte Charles Eames 50 anni fa... è inutile ostinarsi a vendere le sedie d'ufficio contemporaneo. De Padova ha avuto il grande merito di scoprire l'importanza di quei prodotti e di valorizzarli, ed è proprio per questa ragione che ho cominciato a lavorare con loro. Ancora oggi la mia partecipazione alla collezione è consistente. È un'azienda che ha avuto un'importante intuizione ed un grande successo. Un successo non paragonabile a quelli raggiunti nel campo della moda, perché ha mantenuto gli stessi oggetti nel tempo.

I am working at present with Thonet Vienna, a firm making products that are still as contemporary as ever. In fact, you can buy a Thonet chair today that was designed at the end of the 19th century and then sold by the million, because the company adopted a completely new technology: a certain way of bending wood. And this technique automatically projected an image that had until then been absolutely nonexistent, an image that has lasted 150 years. This is what design means. And it is exactly the opposite of fashion.

A good design product must last 50, 100 years. Let me insist, the most odious word in design today is 'style'.

HANS ULRICH OBRIST: What does a design object need to make it last?

VICO MAGISTRATTI: Most of all, the most complicated thing in the world: simplicity.

HANS ULRICH OBRIST: What dealings have you had with De Padova?

VICO MAGISTRATTI: De Padova has a very great merit: it discovered Herman Miller, the result of an encounter with industry at the highest level of intelligence. Charles Eames had already made the best office chairs 50 years ago. And so it is pointless to insist on selling the ones being made now. De Padova had the great merit of discovering the importance of those products and of bringing them into focus, which is why I began working with them. And I still I play a substantial part in their collection.

It is a business that grasped by intuition an important fact, and it has had a big success ever since – a success not comparable to that of fashion, because it has maintained the same products over the years.

HANS ULRICH OBRIST: You have always worked with very few people.

HANS ULRICH OBRIST: Lei ha sempre lavorato con poche persone.  
VICO MAGISTRETTI: Con pochissime persone, è vero...

HANS ULRICH OBRIST: Quali sono oggi le idee dei giovani designer che le piacciono di più?

VICO MAGISTRETTI: Konstantin Grcic e Jasper Morrison sono stati miei allievi a Londra.

La cosa che mi è piaciuta di più insegnando per vent'anni è stata scoprire ragazzi di talento. Credo per esempio di essere stato il primo ad aver capito che Grcic era molto bravo. Mi dispiace solo che la sua semplicità talvolta rassente il semplicismo. Ma Konstantin è bravissimo.

HANS ULRICH OBRIST: Ha lavorato molto a Milano come architetto; mi può parlare della torre realizzata accanto alla Triennale?

VICO MAGISTRETTI: È stata il mio primo lavoro. C'era tra i committenti una persona di grande qualità, un vero gentiluomo, che si chiamava Ambrogio Gadola. È stato lavorando con lui e con un altro architetto, che è nato questo edificio. Avevo deciso di colorare la torre con il colore del tronco degli alberi del Parco Sempione. Poi la proprietà, composta da diversi soggetti, ha detto che così colorato non lo si sarebbe mai venduto (e invece, per me, era molto bello!). Insomma, ho dovuto cambiare tutto il rivestimento e renderlo più chiaro. Forse quello è stato il primo edificio alto costruito tenendo conto che la sua parte più in vista, ma sempre orrenda e trascurata, è la parte terminale: gli ascensori che escono, le caldaie... E infatti la cosa più bella di quell'edificio è proprio la scaletta posta sulla cima della torre...

HANS ULRICH OBRIST: Potrebbe parlarmi dei suoi progetti utopici, progetti che non sono stati fatti e che lei avrebbe invece voglia di fare oggi; o progetti dimenticati, censurati?

VICO MAGISTRETTI: È una domanda alla quale di solito non ri-

VICO MAGISTRETTI: With very few people, that's true...

HANS ULRICH OBRIST: What ideas by young designers today do you like best?

VICO MAGISTRETTI: Konstantin Grcic and Jasper Morrison were students of mine in London. What I liked best about teaching for 20 years is discovering young people of talent. I believe, for example, that I was the first to understand that Grcic was a very good designer. I am only sorry that his simplicity occasionally borders on 'simplism'. But Konstantin is very clever.

HANS ULRICH OBRIST: You have worked a lot in Milan as an architect; can you tell me about the tower built next to the Triennale?

VICO MAGISTRETTI: It was my first work. Among the clients was a person of great quality, a real gentleman, whose name was Ambrogio Gadola. It was while working with him and with another architect that this building came out. I decided to colour the tower with the colour of the tree trunks in the adjacent Sempione Park. But then the owners, made up of different entities, said it would never have sold (whereas to my mind it was very good!). So I had to change the whole cladding and make it lighter. Perhaps that was my first building constructed bearing in mind that the most conspicuous but always the most frightful and neglected part of buildings is the terminal part: the lifts coming out, the boilers... The finest thing about that building is, on the contrary, precisely the staircase on the top of the tower.

HANS ULRICH OBRIST: Could you tell me about your utopian projects – the unrealized ones, the ones you would like to do today or other forgotten, censured projects?

VICO MAGISTRETTI: I have done a great many projects. It's a question I don't usually answer. It is like having to say

spondo. È come dover dire quale sia il figlio che si preferisce: non è proprio elegante.

Ma, per fare un esempio, ho fatto delle case a Framura nelle Cinque Terre, molti anni fa. Si trattava di un intervento nel paesaggio della costa italiana; una costa che è stata distrutta e rovinata da tanti piccoli edifici e – a volte – addirittura da atroci grattacieli. In questo progetto per Framura, le case non sono invece separate; si tratta di un doppio insediamento di quindici, venti residenze – che sono piccole villette con un cortile – ma il tutto è concentrato in un unico volume. Dal mare, si vede sulla montagna un insieme di case e di vuoti, senza quelle orrende casette isolate che hanno rovinato la costa ligure. Poi le ho fatte dipingere di un particolare colore rosso, stanno bene. Mi piacerebbe segnalare questo progetto: è un intervento dimenticato, che non è mai stato pubblicato. E non ho mai voluto tornare a vederlo.

HANS ULRICH OBRIST: Su cosa sta lavorando in questo momento?

VICO MAGISTRETTI: Il modello che vede è un ampliamento del municipio di Cusano Milanino, un progetto che ho fatto nel 1968. Poi sto facendo un lavoro molto importante per Nino Cerrutti, a Biella; si tratta della ristrutturazione di un vecchio stabilimento di sette piani, lungo 120 metri, dotato di colonne, entro il quale sarà allestita un'esposizione che racconterà la storia dell'azienda. Questo palazzo non lo voglio toccare, lo lascio nel suo stato attuale; solamente lo dipingo tutto di blu carta da zucchero. È un lavoro enorme. Ma questo gesto segnerà il paesaggio e sarà il messaggio della presenza del più vecchio edificio industriale di Biella, un palazzo straordinario.

HANS ULRICH OBRIST: La sua recente mostra di Genova comprende anche una monografia sul suo lavoro?

VICO MAGISTRETTI: Sì (Beppe Finessi, *Vico Magistretti*, ed. Cor-

which is one's favourite child; it's not very elegant.

But, to give you an example, I did the houses at Framura in the Cinque Terre, many years ago. It was a design set in the landscape of the Italian coastline, a coast that has been destroyed and ruined by numerous little buildings and – sometimes – even by atrocious little skyscrapers. In this project for Framura, the houses, on the other hand, are not separate; they are a double settlement of 15, 20 residences: cottages with a courtyard. But the whole thing is concentrated into a volumetric unity. From the sea you can see a concentration of houses on the mountainside, of empty spaces, and there are none of those horrid little detached houses that have ruined the Ligurian coast. Then I had them painted a particular red colour; they look good. So I would like to mention this project – it is a forgotten work that has never been published. And I have never wanted to go back to see it.

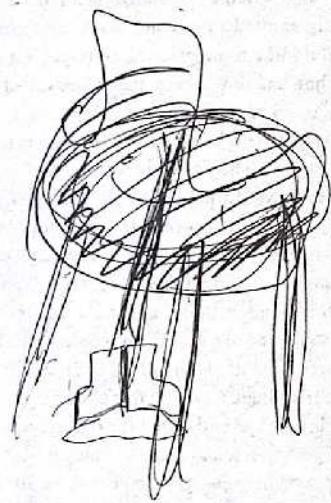
HANS ULRICH OBRIST: What are you working on at the moment?

VICO MAGISTRETTI: The model you see here is an extension of the Cusano Milanino town hall, a project I did in 1968. Then I am doing a very important job for Nino Cerrutti in Biella: the refurbishing of an old seven-storey factory, 120 metres long and complete with columns. An exhibition will be mounted in this building to tell the story of the company. I don't want to touch the building itself. I am leaving it in its present state; I am only going to paint it a blue-grey colour. It's a huge task. But this gesture will make its mark on the landscape and signal the oldest industrial building in Biella – and a remarkable building it is, too.

HANS ULRICH OBRIST: Did your recent show in Genoa also include a monograph on your work?

VICO MAGISTRETTI: Yes it did [Beppe Finessi, *Vico Magistretti*, Corraini, Mantua 2003]. The exhibition lasted a month.

raini, Mantova 2003). La mostra è durata un mese. Il prossimo gennaio andrà al Salone del Mobile di Colonia e, forse più tardi, al Museo del Design di Monaco. Dovrebbe andare anche a Londra, ma bisognerebbe che qualcuno se ne occupasse... È una retrospettiva, che comprende anche mie opere recenti.



Schizzi di sedie per DePadova

Next January it will be going to the Cologne Furniture Show and, perhaps later, to the Design Museum in Munich. It should also be going to London, but someone would have to take care of that... It's a retrospective that also includes some of my recent works.



Sketches for chairs for DePadova

VICO MAGISTRETTI

Nato nel 1920 a Milano, dove vive e lavora.

Architetto, urbanista, designer. Membro del CIAM (1959). Accademico di San Luca (1967). Dal 1983 è Honorary Fellow al Royal College of Art di Londra, dove nel 1990 è eletto Honorary Professor e nel 1996 Senior Fellow. Nel 1986 è Fellow Honoris Causa del R.I.A.S. di Aberdeen. Nel 1992 è Honorary Royal Designer for Industry della R.S.A. di Londra. Nel 2002 gli viene conferita la "Laurea ad Honorem in Disegno Industriale" presso il Politecnico di Milano. Nel 2003 è stato eletto come membro del Comitato Scientifico della Fondazione Politecnico di Milano.

Fra i numerosi premi che gli sono stati conferiti: Medaglia d'oro alla IX Triennale 1951; "Compasso d'Oro 1967"; dop-

VICO MAGISTRETTI

Born in 1920, in Milan, where he lives and works.

Architect, town planner, designer. Member of CIAM (1959). Academician of San Luca (1967). Honorary Fellow at the Royal College of Art in London since 1983, where he was appointed Honorary Professor in 1990 and Senior Fellow in 1996. In 1986 he became Fellow Honoris Causa of the R.I.A.S. in Aberdeen. In 1992 he was appointed Honorary Royal Designer for Industry of R.S.A. in London. "Laurea ad Honorem in Disegno Industriale", Milan Polytechnic (2002). Member of Scientific Committee "Fondazione Politecnico di Milano" (2003).

Amongst the awards he has received: gold medal at the 9th Triennale in 1951; "Compasso d'Oro" in 1967; double

pio "Compasso d'Oro" 1979; "Compasso d'Oro alla Carrera" 1995; due Medaglie d'oro e d'argento al Wiener Möbel-salons International 1970; "Sedia d'oro" al Möbelsalons di Colonia 1982; "Gold medal" S.I.A.D. di Londra; Medaglia d'oro "Apostolo del Design" Milano, 1997.

Ha partecipato a mostre e tenuto conferenze in Europa, America e Giappone. Sue opere di design sono presenti nelle collezioni permanenti del MoMA di New York e in altri 13 musei americani ed europei. Fra le sue opere di architettura ricordiamo, a Milano: la chiesa del QT8, la Torre del Parco in via Revere, la torre di piazzale Aquileia, la casa di via San Marco, la sede del Dipartimento di Biologia dell'Università Statale, il deposito MM Famagosta.

Inoltre ville ad Azzate, Ghiffa, Arenzano, Carimate. Il municipio di Cusano Milanino. Una casa a Tokyo. Il Centro Cavagnari della Cassa di Risparmio di Parma. Il supermercato "Esselunga" a Pantigliate.

Nel campo dell'Industrial Design ha collaborato con importanti aziende fra cui: Artemide, Cassina, De Padova, Flou, FontanaArte, Fredericia, Fritz Hansen, Kartell, Oluce, Schiffini, Olivari, Campeggi, Röstrand, Covo e Thonet Vienna.

"Compasso d'Oro" in 1979; "Compasso d'Oro" for his career in 1995; two gold medals and two silver medals at the Wiener Möbel-salons International in 1970; "Golden Chair" at the Möbelsalons in Köln, 1982; Gold Medal at the S.I.A.D. in London; gold medal as "Design Apostle", Milan, 1997.

He has participated in exhibitions and held conferences in Europe, America and Japan. His design works are shown in permanent collections exhibited at the MoMA in New York and in thirteen other American and European museums.

His architectural works include:

In Milan: the church in QT8 district; the Park Tower in Via Revere; a tower in Piazzale Aquileia; a house in Via San Marco; the premises of the Department of Biology at the State University, Milan and the Famagosta subway depot.

Also: villas in Azzate, Ghiffa, Arenzano, Carimate; the Town Hall in Cusano Milanino; a house in Tokyo; the "Cavagnari Center" for the Cassa di Risparmio Bank in Parma and the "Esselunga" supermarket in Pantigliate.

In the field of Industrial Design, he has collaborated and still collaborates with major firms such as Artemide, Cassina, De Padova, Flou, FontanaArte, Fredericia, Fritz Hansen, Kartell, Oluce, Schiffini, Olivari, Campeggi, Röstrand, Covo and Thonet Vienna.