

Gae Aulenti: il passato è sempre presente
Andrew Gardner



Fig. 1
Gae Aulenti, *Tavolo con ruote / Table with Wheels* (modello / model 2652)
Progetto / Designed 1980. Produttore / Manufacturer: FontanaArte.
New York, The Museum of Modern Art, dono di / gift of Donn Golden

“Lo spazio dove si vive è importante perché crea condizionamenti, in esso tutti gli oggetti sedimentano, e con gli oggetti sedimenta anche il tempo che trasforma lo spazio in luogo della mente.”
Gae Aulenti¹

Il fantasioso *Tavolo con ruote* (fig. 1) riflette la filosofia umanistica del design e il profondo rispetto per la storia che hanno caratterizzato la direzione artistica di FontanaArte firmata da Gae Aulenti negli anni ottanta e novanta. Nel 1979, quando prende il posto di Max Ingrand, Aulenti ha già la fama di architetta e designer decisa a mettere in discussione l'egemonia del modernismo funzionalista, astratto e a storico, dominante nei decenni precedenti. Proprio avendo in mente questa rottura, Aulenti progetta un tavolo ispirato ai carrelli di legno usati quotidianamente per il trasporto dei vetri negli stabilimenti di FontanaArte. Osservando quell'oggetto con occhi nuovi, sostituisce il legno con una lastra rettangolare di vetro molato e fissa a ciascuno dei quattro angoli una rotella industriale a movimento libero. Nel progetto, fragilità e utilità diventano degni partner estetici, in un contrasto studiato che coniuga la natura delicata e raffinata del vetro con la perfezione meccanica degli strumenti per l'industria. Il tavolo segna anche un allontanamento ancora più significativo dalle precedenti direzioni artistiche di FontanaArte: tra i punti cardine della sua agenda creativa, Aulenti (fig. 2) integra la tradizione dell'azienda facendo diventare quest'ultima il vero soggetto del suo design. La visione creativa da lei plasmata per FontanaArte negli anni dal 1979 al 1996 fa appello a questo retaggio storico per produrre in collaborazione con vari partner – tra cui l'architetto Renzo Piano e il light designer Piero Castiglioni – oggetti che impiegano il vetro come mezzo espressivo innovativo dal punto di vista estetico, architettonico e tecnologico.

Al momento della sua nomina, Aulenti è già uno degli architetti più rispettati del suo tempo, un traguardo tanto più significativo in quanto ben poche donne della sua generazione hanno mai raggiunto il successo mondiale di cui lei ha goduto. Eppure nel 1927, quando Gaetana Aulenti nasce a Palazzolo dello Stella vicino a Udine, la carriera di architetto e designer di fama internazionale era tutt'altro che scontata. Sfidando le aspettative dei genitori che la vogliono “ragazza della buona società”², Gae si iscrive alla prima scuola di architettura d'Italia, il Politecnico di Milano, dove studia sotto la guida di Ernesto Nathan Rogers, autorevole architetto

¹
Gae Aulenti in Margherita Petranzan,
Gae Aulenti, Rizzoli, New York 2002, p. 234.

²
Douglas Martin, *Gae Aulenti, Musée d'Orsay Architect, Dies at 84*, in *nytimes.com*.
Pubblicato il 1° novembre 2013. Accesso 5 agosto 2021. <https://www.nytimes.com/2012/11/02/arts/gae-aulenti-musee-dorsay-architect-dies-at-84.html>

³
Mary Louise Lobsinger, *Monstrous Fruit: The Excess of Italian Neo-Liberty*, in *Thresholds*, n. 23, autunno 2001, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, p. 45.

⁴
Ibidem.

Gae Aulenti: The Past Is Always Present
Andrew Gardner



Fig. 2
L'architetto Gae Aulenti a Palazzo Grassi di Venezia nel 1986

“The space in which you live is important because it creates conditioning. All the objects in it settle down and with them so does time, which transforms the space into a place for the mind.”
Gae Aulenti¹

The imaginative *Tavolo con ruote* (Table with wheels) (Fig. 1) speaks to the humanistic design philosophy and deep reverence for history that marked Gae Aulenti's artistic direction of FontanaArte in the 1980s and 1990s. When she was appointed as the new art director in 1979, succeeding Max Ingrand, Aulenti had already established a reputation as an architect and designer intent on questioning the hegemony of functionalist, abstract, and ahistorical modernism that had dominated in decades prior. Pointing to this break, her table design was inspired by the quotidian wooden carts that were used to transport glass around the FontanaArte factory. Casting the object in a new light, she substituted wood for a rectangular sheet of bevelled plate glass and attached industrial trolley wheels at each of its four corners. The design positioned fragility and utility as worthy aesthetic partners, a studied contrast that drew together the delicate, refined nature of glass with the mechanistic stylings of tools for industry. The table also marked a more significant departure from the previous generations of the company's artistic direction, as Aulenti integrated FontanaArte's heritage as a central tenet of her creative agenda – the company as the chief subject of the object's design. From 1979 to 1996, Aulenti (Fig. 2) forged a profound creative vision for FontanaArte that called upon this historical lineage to produce designs that engaged a range of creative partners – including architect Renzo Piano and lighting designer Piero Castiglioni, among others – to produce new objects that embraced glass as an aesthetically, architecturally, and technologically innovative medium.

By the time of her appointment, Aulenti was already acknowledged as one of the most respected architects of her day, all the more significant given that few women of her generation ever achieved the kind of global recognition that she enjoyed. But success as an internationally famous architect and designer was far from assured when Gaetana Aulenti was born in 1927 in the town of Palazzolo dello Stella, near Udine. Defying her parents' expectations that she become a ‘nice society girl’,² she enrolled at Italy's premier architecture school, Milan's Politecnico, studying under esteemed architect and theorist Ernesto Nathan

¹
Gae Aulenti in Margherita Petranzan,
Gae Aulenti, New York, Rizzoli, 2002, p. 234.

²
Douglas Martin, *Gae Aulenti, Musée d'Orsay Architect, Dies at 84*, in *nytimes.com*.
Published Nov. 1, 2013. Accessed Aug. 5, 2021. Available: <https://www.nytimes.com/2012/11/02/arts/gae-aulenti-musee-dorsay-architect-dies-at-84.html>

³
Mary Lou Lobsinger, *Monstrous Fruit: The Excess of Italian Neo-Liberty*, in *Thresholds*, Fall 2001, no. 23, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, p. 45.

⁴
Ibid.



Fig. 3
Poltrona *Sgarsul Rocker* disegnata da Gae Aulenti per Poltronova nel 1962, mentre lavorava a "Casabella Continuità" / Gae Aulenti in the *Sgarsul Rocker* designed for Poltronova in 1962 while she worked at *Casabella Continuità*. Courtesy Centro Studi Poltronova



Fig. 4
Lampada *Giova* / *Giova* lamp. Courtesy FontanaArte.

e teorico. Si laurea nel 1953 – è una delle due donne in una classe di venti persone – e l'anno seguente si unisce al team di Rogers nella redazione di "Casabella Continuità"³, rivista di design radicale la cui linea editoriale per tutti gli anni cinquanta e sessanta si è opposta al dominante "formalismo modernista". Questa nuova generazione di progettisti italiani proponeva un nuovo punto di vista nel dibattito sull'architettura moderna, criticando la "degenerazione del modernismo in uno stile riduttivo e astratto, scollegato dalla realtà contemporanea"⁴. Aulenti e i suoi colleghi sostengono strenuamente che nel campo dell'architettura e del design non esiste più nulla di nuovo e quindi, per poter tracciare un percorso verso il futuro dopo la devastazione della seconda guerra mondiale, è necessario un grande rispetto per la storia del paese, per le arti e per l'imprevisto (fig. 3). Nel 1959 questo stile emergente viene definito "neoliberty" dall'architetto e critico britannico Reyner Banham, il quale lo accosta allo "stile liberty" – l'art nouveau italiana – e ai "bei tempi", scrive Banham, in cui "le città del nord prosperavano con i proventi dell'espansione industriale del primo Novecento"⁵. Opponendosi al Movimento moderno – secondo il quale il nuovo mondo industrializzato richiede un linguaggio universale e un design libero da ornamenti e decorazioni – i seguaci del neoliberalty, e Gae Aulenti fra questi, contribuiscono a dare forma all'etica emergente di un design postmoderno in grado di abbracciare le complessità e le contraddizioni della civiltà umana: un ambiente costruito per una società sempre più globalizzata e interconnessa.

Immersa nello spirito del radical design di "Casabella" e nella cultura architettonica di Milano, sua città adottiva, Aulenti decide di aprire uno studio in cui mettere in pratica le tendenze e le idee emerse con l'ascesa del movimento neoliberalty. Dalla fine degli anni cinquanta inizia a progettare mobili, impianti di illuminazione e arredamenti di interni per una serie di clienti, tra cui Poltronova, Martinelli Luce e Olivetti. Uno dei suoi più celebri lavori iniziali è la lampada *Giova* ideata nel 1964 per FontanaArte, che segna il suo esordio nel campo dell'illuminazione (fig. 4). In produzione ancora oggi, la lampada è composta da sfere interconnesse: un semplice globo in vetro soffiato bianco lucido è circondato da una sfera trasparente più grande, sulla quale è appoggiata una semisfera in vetro soffiato pulegoso. Quest'ultima è a tutti gli effetti un vaso portafiori o un contenitore per esporre un oggetto preferito (fig. 5). Come i successivi progetti per FontanaArte degli anni ottanta e dei primi anni novanta, anche la lampada *Giova* rappresenta la sua visione di un mondo postbellico irrimediabilmente alterato in cui l'agire individuale e l'autodeterminazione hanno la priorità sull'uniformazione collettivista. La lampada, formata da più parti quasi a voler incoraggiare la trasformazione all'infinito, incarna il passaggio verso l'oggetto individualizzato, ed



Fig. 5
La casa di Gae Aulenti con la lampada *Giova* al centro / Gae Aulenti's home with the *Giova* lamp pictured in the centre

Rogers. In 1953, she graduated, one of two women in a class of 20 students. The following year, Aulenti joined Rogers' team at *Casabella Continuità*, a radical design magazine whose editorial board pushed against the dominating forces of 'formalistic modernism' throughout the 1950s and 60s.³ This new generation of Italian designers offered a new perspective on modern architectural discourse, critiquing the 'degeneration of modernism into a reductive and abstract style unrelated to contemporary reality.'⁴ Instead, Aulenti and her peers strenuously argued that nothing new existed in the realm of architecture and design, and thus, after the devastation of the Second World War, a reverence for their country's history, the arts, and the unexpected was necessary to chart a path forward (Fig. 3). This emerging style was dubbed 'Neoliberty' by the British architect and critic Reyner Banham in 1959, who linked the aesthetic language to *Lo Stile Liberty*, the Italian Art Nouveau – back to 'the good old days', Banham described, 'when the northern cities were growing fat on the proceeds of the industrial expansion of the early nineteenth century.'⁵ Unlike Modernism, which posited that a new, industrialized world required a universal design language free of ornament and decoration, Neoliberty's disciples, Aulenti among them, helped to shape an emergent postmodernist design ethos that embraced human civilization's complexities and contradictions – a world built for an increasingly globalized and interconnected society.

Enmeshed in the spirit of radicalism at *Casabella* and in her adopted home of Milan, Aulenti set about establishing a studio that would reflect the attitudes and ideas that had emerged with the rise of the Neoliberty movement. Beginning in the late 1950s, she was hired to design furniture, lighting, and interiors for a range of clients, including Poltronova, Martinelli Luce S.p.A., and Olivetti. Among her best-known early work was the *Giova* lamp for FontanaArte from 1964, her first foray into lighting (Fig. 4). Still produced today, the lamp is comprised of a series of interconnected spheres of glass: a simple frosted globe light encircled by a larger transparent half-globe into which a smaller transparent half-globe sits. The smaller half-globe forms a vase for flowers or a vessel for displaying a favourite object (Fig. 5). Just as Aulenti would later show in her designs for FontanaArte in the 1980s and early 1990s, the *Giova* lamp symbolized her vision of an irrevocably altered post-war world that prioritized individual agency and self-determination over collectivist uniformity. The lamp exemplified a shift towards the distinctive object, its multi-part design encouraging infinite transformation – a literal vessel for personalization. Aulenti envisioned architecture and objects that revelled in the unexpected messiness of human existence; it no longer made sense for the spaces and places where people lived to have a uniform design divorced from its context.

³ Reyner Banham, *Neoliberty: The Italian Retreat from Modern Architecture*, in "The Architectural Review", vol. 125, n. 747, aprile 1959, p. 230.

⁵ Reyner Banham, 'Neoliberty: The Italian Retreat from Modern Architecture', in *The Architectural Review*, vol. 125, no. 747, April 1959, p. 230.



Fig. 6
Gae Aulenti, *House Environment*, installazione per la mostra "Italy: The New Domestic Landscape" / Installation view of the exhibition *Italy: The New Domestic Landscape*. MoMA, mostra n. 1004, 26 maggio – 11 settembre 1972 / Exh. #1004, May 26 – September 11, 1972. New York, The Museum of Modern Art Archives. Courtesy Archivio Gae Aulenti

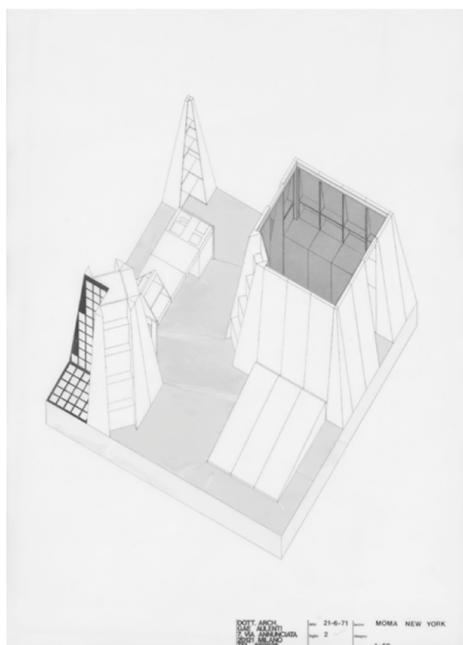


Fig. 7
Gae Aulenti, *House Environment*, rappresentazione schematica / schematic drawing, 1972. New York, The Museum of Modern Art Archives. Courtesy Archivio Gae Aulenti

è letteralmente un contenitore della personalizzazione. Le architetture e gli oggetti immaginati da Aulenti scaturiscono dall'inaspettato disordine dell'esistenza umana; non ha più senso che gli spazi e i luoghi in cui le persone vivono abbiano un design uniforme avulso dal contesto.

Per Aulenti, un progetto non nasce nel vuoto, ma è piuttosto la somma delle sue parti "collettive", una risposta diretta alle condizioni e alle tendenze del luogo e del momento in cui viene concepito. Proprio questa linea di pensiero, e i vari incarichi di successo commissionati da numerosi clienti nel corso degli anni sessanta, attraggono l'attenzione di Emilio Ambasz, curatore del Museum of Modern Art (MoMA), che stava organizzando una mostra sul design radicale emerso in Italia nel dopoguerra. Aulenti fa parte del piccolo gruppo di designer a cui viene chiesto di partecipare alla memorabile mostra newyorkese del 1972 "Italy: The New Domestic Landscape". "L'architettura è uno spazio concreto, qualcosa di positivo che si sostanzia nella città, in cui il privato e il collettivo si uniscono per trasformare la natura mediante l'esercizio della ragione e della memoria", scrive nel catalogo della mostra⁶. E illustrando il suo ambiente in plastica rossa prosegue: "L'oggetto dominante del design è formato da elementi composti in maniera tale da rendere evidente il loro primo obiettivo, eppure al tempo stesso sempre aperti alla determinazione degli scopi futuri". Questi elementi includevano un sistema modulare pieghevole che permetteva all'utente di creare un letto, una scrivania, un armadio o una libreria, mentre un tavolo estensibile, una sedia e una lampada si univano per creare un contesto abitativo totale (figg. 6, 7).

È stato questo approccio radicale al design moderno a rendere Gae Aulenti una potente erede del celebre Max Ingrand alla guida di FontanaArte. A lei, assunta dal nuovo direttore Carlo Guglielmi, viene chiesto di infondere nell'azienda la stessa ventata di originalità che aveva assicurato il successo della lampada *Giova*. Aulenti non perde tempo: al suo arrivo nel 1979 per prima cosa decide di assumere un team di collaboratori che sappiano portare nuove idee utili alla produzione. Uno tra i primi a essere contattato è il grande Piero Castiglioni, il quale si autodefiniva "un architetto che si occupa di luce"⁷ e negli anni settanta aveva iniziato a usare per i suoi progetti la neonata tecnica alogena. Insieme a lui, Aulenti disegna la serie di lampade da tavolo e da terra *Parola*, venerabili classici del catalogo FontanaArte ancora oggi in produzione (figg. 8, 9). Se con il *Tavolo con ruote* Aulenti aveva dimostrato tutta la sua attrazione per la straordinaria storia produttiva dell'azienda, con *Parola* – che utilizza tre diverse tipologie e lavorazioni del vetro – valorizza il magistrale processo produttivo di FontanaArte. Il raffinato paralume a semisfera è costruito in vetro soffiato, mentre la base è realizzata in vetro trasparente molato; il vetro borosilicato industriale – leggero ma robusto, usato per applicazioni

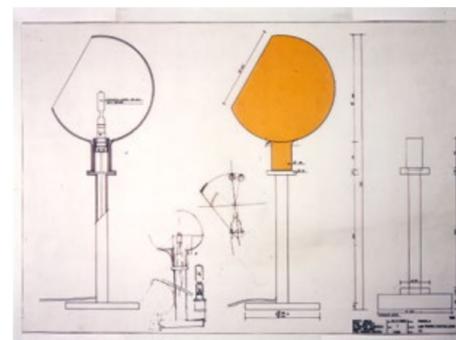


Fig. 8
Gae Aulenti e / and Piero Castiglioni, progetto della lampada da tavolo *Parola*, 16 aprile 1980 / Project drawing, *Parola* table lamp, April 16, 1980. Courtesy FontanaArte



Fig. 9
Lampada *Parola* / *Parola* lamp. Courtesy FontanaArte

To Aulenti, design did not occur in a vacuum; rather, it was the sum of its collective parts, a direct response to the conditions and attitudes of the place and moment in which it was conceived. It was this attitude, and her successful projects for a variety of clients throughout the 1960s, that captured the attention of Emilio Ambasz, a curator at The Museum of Modern Art (MoMA) in New York, who was organizing an exhibition about the radical design scene that had developed in post-war Italy. Aulenti was among a handful of designers who were commissioned to design projects for the landmark 1972 show, titled *Italy: The New Domestic Landscape*. 'Architecture is concrete space, a positive thing that has as its substance the city, in which both private and collective factors join to transform nature through the exercise of reason and memory', she wrote in the exhibition catalogue.⁶ Describing her red plastic multi-living environment, she continued: 'The predominant object of the design is made up of elements so composed as always to make their original purpose evident, while at the same time remaining open to a determination of their future purposes.' These elements included a modular folding system that allowed the user to create a bed, a desk, a cupboard or a bookcase, while an extendable table, a chair, and a lamp came together to create a total living environment. (Figs. 6, 7)

It was this radical approach to modern design that made Aulenti a potent inheritor of Ingrand's storied career at the helm of FontanaArte. Hired by the newly appointed head of the company, Carlo Guglielmi, Aulenti was tasked with lending the same fresh perspective that had made the *Giova* lamp such a success. She wasted no time getting started. Arriving in 1979, she immediately prioritized engaging a team of collaborators that would bring new ideas to the company's offerings. Among the first design minds she tapped was Piero Castiglioni, a self-professed 'architect who works with light',⁷ who got his start in the 1970s designing with nascent halogen lighting technology. Together, he and Aulenti developed the *Parola* table and floor lamps, venerable classics in the FontanaArte catalogue still in production today. (Figs. 8, 9) Just as she had been drawn to the company's unique manufacturing history with her design for the *Tavolo con ruote*, *Parola* is executed using three distinct glassmaking techniques, a showcase of FontanaArte's masterful production process. The refined half globe shade is constructed of blown glass, while the base is made from sturdy bevelled glass. Lightweight yet sturdy industrial borosilicate glass, used for heat-safe applications like chemistry beakers, is employed for the transparent stem through which the wiring for the halogen bulb is revealed. Though refined in its execution, *Parola* requires expert craftsmanship in the manufacturing process, pointing to the ways that bespoke craft technique can be employed in industrial settings. By emphasizing varying

⁶
Gae Aulenti in Emilio Ambasz, *Italy: The New Domestic Landscape*, MoMA, New York 1972, p. 152.

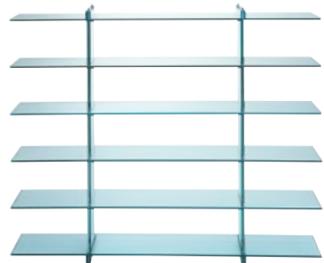
⁷
Franco Raggi intervista Piero Castiglioni. Accesso 5 agosto 2021. www.pierocastiglioni.com

⁶
Gae Aulenti in Emilio Ambasz, *Italy: The New Domestic Landscape*, New York, MoMA, 1972, p. 152.

⁷
Franco Raggi interviews Piero Castiglioni. Accessed: Aug. 5, 2021. Available: <http://www.pierocastiglioni.com/#>



Fig. 10
 Sala con le sculture degli anni 1840-1875 al Musée d'Orsay, ex stazione ferroviaria convertita in museo da Gae Aulenti nel 1986 / Room with sculptures from 1840-1875, in the Musée d'Orsay, converted from a train station by Gae Aulenti in 1986, Paris, Paris, Musée d'Orsay



Figg. 11-12
 Libreria e tavolo Teso / Teso bookcase and table, progetto di / designed by Renzo Piano per / for FontanaArte. Courtesy FontanaArte

a prova di calore come i becher per la chimica – è impiegato per lo stelo, che lascia intravedere in trasparenza il filo della lampadina alogena. Sofisticata nel metodo esecutivo, *Parola* richiede anche una grande abilità artigianale nel processo di produzione, ed è un esempio del modo in cui la tecnica artigianale può essere impiegata in ambito industriale. Enfatizzando i diversi metodi di lavorazione del vetro, Aulenti e Castiglioni hanno reso omaggio alla storia dell'azienda e più in generale al patrimonio dell'arte vetraria per cui l'Italia è tuttora celebre nel mondo.

Nel corso degli anni ottanta, Aulenti viene acclamata per una serie di progetti architettonici, tra cui la trasformazione di una ex stazione ferroviaria nel Musée d'Orsay di Parigi (fig. 10), la ristrutturazione di Palazzo Grassi a Venezia e la progettazione di nuove gallerie al Centre Pompidou. Si rivolge poi a un altro maestro dell'ambiente costruito, l'architetto Renzo Piano, il quale elabora per FontanaArte una serie di sorprendenti elementi d'arredo, che a prima vista sembrano di impossibile realizzazione. Il tavolo firmato nel 1932 da Pietro Chiesa, ricavato dalla doppia curvatura di una singola lastra di vetro, aveva indubbiamente alzato lo standard estetico dei mobili in vetro e il compito di Piano era quello di spingersi ancora oltre. Usciti nel 1986, la libreria e il tavolo *Teso* sembrano sfidare le leggi della fisica, restando in qualche modo forti nonostante la delicatezza del vetro che ne costituisce il fondamento strutturale (figg. 11, 12). Questi oggetti, che sembrano contraddire l'idea stessa della composizione materiale del vetro, possono contare su un elemento ingegnoso – e invisibile: un tirante d'acciaio inserito negli elementi di supporto agisce come la barra dell'armatura del cemento armato (fig. 13). Questa soluzione progettuale permette al peso di distribuirsi, alleviando l'inevitabile compressione che si sviluppa quando le lastre di vetro sono impilate l'una sull'altra. I pezzi della serie *Teso* formano piani paralleli e perpendicolari che si leggono come presenze quasi spettrali: sono l'essenza di un tavolo o di una mensola che c'è ma al tempo stesso è quasi invisibile. Inoltre, come per il *Tavolo con ruote* di Aulenti, l'uso di materiali inaspettati crea un design accattivante e la superficie liscia e scivolosa della lastra di vetro molato è un'alternativa gradevole ai materiali duri e opachi tipicamente usati per il design dei mobili.

Forse sull'onda del successo dei complementi d'arredo nati sotto il suo mandato, all'inizio degli anni novanta Aulenti ripropone una nuova versione dell'amato *Tavolo con ruote*. In omaggio alla celebre gara ciclistica che attraversa la Francia, per il suo tavolo *Tour* del 1993 impiega una superficie di vetro molato sostenuto da quattro ruote di bicicletta (fig. 14). Mentre la linea *Teso* di Piano gioca con il vetro usando come significativo mezzo architettonico, il tavolo *Tour* di Aulenti rivela una forte dose di umorismo e ironia: il vetro,



Fig. 13
 Libreria Teso, particolare di un tirante in metallo cromato / Detail view, Teso bookcase showing the metal tension rod. Courtesy FontanaArte



Fig. 14
 Tavolo Tour / Tour table, progetto di / design by Gae Aulenti

methods of production, Aulenti and Castiglioni were paying tribute to the company's history and to the larger heritage of glassmaking for which modern Italy is still known.

Throughout the 1980s, Aulenti enjoyed acclaim for her work on a series of architectural projects – including the development of a former train station into the Musée d'Orsay in Paris (Fig. 10), the rehabilitation of the Palazzo Grassi in Venice, and the design of new galleries at the Centre Pompidou. Turning to another master of the built environment, she hired Italian architect Renzo Piano to develop a suite of surprising furniture pieces for FontanaArte that, to the human eye, seemed impossible to construct. Pietro Chiesa's 1932 table formed from a single sheet of bent bevelled glass undoubtedly set a high bar for compelling glass furniture design; Piano's task was to push the medium even further. Debuting in 1986, Piano's *Teso* bookcase and table appeared to defy physics, somehow standing strong in spite of the delicateness of the glass that forms the structural base (Figs. 11, 12). But while these objects contradict the very idea of the material composition of glass, they rely on an ingenious – and hidden – element. A steel tension rod is inserted into the support elements, acting much like the steel rebar used in reinforced concrete foundations (Fig. 13). This design solution allows the material weight to be distributed across the object, alleviating the inevitable compression that develops when sheets of glass are stacked one on top of the other. Forming parallel and perpendicular planes, the *Teso* pieces read as nearly ghostly presences – the essence of a table or shelf that is there but also is almost invisible. And, like Aulenti's *Tavolo con ruote*, the unexpected use of materials makes for a captivating design, the slick, smooth surface of bevelled plate glass a graceful alternative to the hardened and opaque media typically applied to furniture design.

Perhaps owing to the success of the furniture pieces developed under her tenure, by the early 1990s, Aulenti sought to recast the beloved *Tavolo con ruote* in a new light. In a nod to the famous bike race across France, her *Tour* table from 1993 deploys a bevelled glass surface married with a base comprised of four bike wheels attached at each corner (Fig. 14). Where Piano's *Teso* line revelled in glass as an architecturally significant medium, Aulenti's *Tour* table was designed with a heavy dose of humour and irony – the strong yet delicate medium of glass meets the precarious wheels of a bicycle. How on earth, one wonders, does this table manage to stay upright? It is the *Tavolo con ruote* at a larger, stranger scale. Just as she had done at the outset of her career, Aulenti turned to art as an antidote to the sterility of interwar modernism. Like the artist Marcel Duchamp, famous for his ready-made sculptures, Aulenti's table revels in the absurd, combining an everyday object with the hardened



Fig. 15
Gae Aulenti a Palazzo Grassi, durante l'allestimento della retrospettiva su Marcel Duchamp. Venezia, 26 marzo 1993 / Gae Aulenti at Palazzo Grassi, during the setup of a Marcel Duchamp's exhibition. Venice, March 26, 1993

materiale al tempo stesso forte e delicato, incontra le instabili ruote di una bicicletta. Come è possibile, ci si chiede, che questo piano riesca a stare in piedi? È l'equivalente del *Tavolo con ruote*, ma più strano e in una scala più grande. Proprio come aveva fatto all'inizio della carriera, Aulenti si rivolge all'arte come antidoto alla sterilità del modernismo interbellico. Mentre Marcel Duchamp diventava celebre per i suoi *ready-made*, anche Aulenti gioca con l'assurdo, unendo un oggetto di uso quotidiano e il vetro industriale dai bordi temprati: non a caso il tavolo *Tour* esce nel 1993, lo stesso anno in cui Aulenti cura l'allestimento della retrospettiva di Duchamp a Palazzo Grassi (fig. 15). Il tavolo *Tour* è l'espressione di quegli ideali umanistici che l'hanno guidata fin dall'inizio: lo strenuo rifiuto dell'idea che luoghi, relazioni e idee possano essere slegati dal design degli spazi o degli oggetti del mondo umano. "Lo spazio dove si vive è importante perché crea condizionamenti", diceva Aulenti, "in esso tutti gli oggetti sedimentano, e con gli oggetti sedimenta anche il tempo che trasforma lo spazio in luogo della mente"⁸.

Gae Aulenti lascia FontanaArte nel 1996, dopo diciassette anni di collaborazione durante i quali ha sviluppato una serie di prodotti che hanno spinto al limite le capacità del vetro. Fin dall'inizio della carriera, Aulenti si è dimostrata imprevedibile: una donna che lavora in un mondo dominato dagli uomini, un architetto che rifiuta i principi fondamentali del modernismo, una designer che spazia senza problemi dagli edifici agli oggetti. Del resto la prevedibilità non le interessava, visto che ha sempre cercato di rimescolare linee di prodotti e paesaggi urbani segnati dalle inaspettate confluenze della cultura umana. Durante gli anni fondamentali e non meno imprevedibili presso FontanaArte ha immaginato linee di prodotti capaci di abbracciare l'umanità in tutte le sue complessità e contraddizioni: oggetti sorprendenti, infinitamente personali, che accolgono in sé il caos della vita moderna. Non è tanto dai celebri edifici progettati o riadattati, come il Musée d'Orsay, quanto dagli oggetti da lei ideati che si capisce fino in fondo chi sia Gae Aulenti. La lampada *Giova*, il *Tavolo con ruote*, il tavolo *Tour*, le lampade *Parola*, la libreria e il tavolo *Teso*, formano la sostanza degli ambienti, quella con cui le persone vivono e lavorano ogni giorno; sono gli oggetti che sedimentano nello spazio e lo trasformano "in luogo della mente"; sono anche gli oggetti che, segnati dallo scorrere del tempo, vengono tramandati alle nuove generazioni. Con le sue opere, Gae Aulenti non soltanto ha scavato nella storia ma l'ha anche scritta, immaginando il modo in cui un oggetto esistente in un momento possa essere diverso nel successivo.

and refined edge of industrial glass. It is no coincidence that the *Tour* table was introduced in 1993, the same year Aulenti designed the retrospective exhibition of Duchamp at the Palazzo Grassi (Fig. 15). The *Tour* table expressed the humanistic ideals that guided her from the very beginning, as she strenuously rejected the idea that places, relationships, and ideas could be divorced from the design of the spaces or objects that mark the human world. 'The space in which you live is important because it creates conditioning', Aulenti said. 'All the objects in it settle down and with them so does time, which transforms the space into a place for the mind.'⁸

Gae Aulenti stepped down from FontanaArte in 1996, capping a seventeen-year run developing a suite of products that pushed the limits of what glass could do. From the beginning of her career, Gae Aulenti proved unpredictable — a woman working in a world dominated by men, an architect who rejected the core tenets of Modernism, a designer that moved comfortably between building and object. But predictability was never her game, as she sought to remix product lines and cityscapes marked by the unexpected confluences of human culture. Her pathbreaking time at FontanaArte was no less predictable, as she envisioned a product line that embraced humanity for all its complexities and contradictions — objects that were surprising, infinitely personal, and which embraced the chaos of modern life. Unlike her famed work on the Musée d'Orsay or any number of other buildings she designed or rehabilitated, it is in her objects that people get to know Gae Aulenti. The *Giova* lamp, the *Tavolo con ruote*, the *Tour* table, the *Parola* lamps, the *Teso* bookcase and table — these are the substance of the environments that people live and work with every day. These are the objects that become one with a space, that transform 'the space into a place for the mind.' They are also the objects that come to be marked by the passage of time and that get passed down to a new generation. Aulenti was not just mining history in her work — she was also creating it, thinking about how an object that may exist in one moment can be changed in the next.