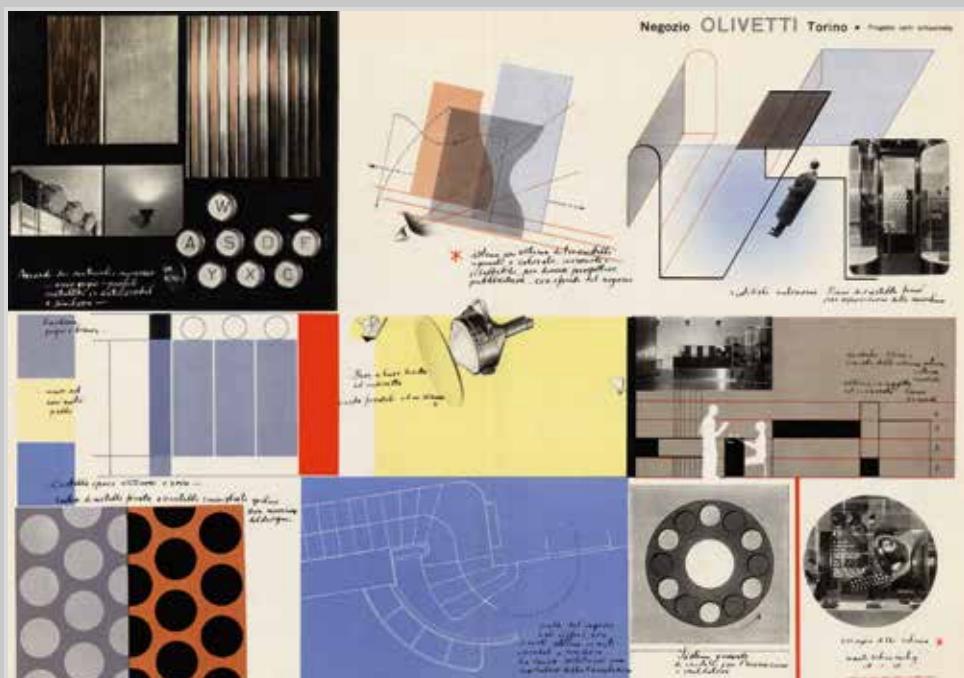


Identità Olivetti. Spazi e linguaggi 1933-1983

a cura di Davide Fornari e Davide Turrini



Triest

in copertina

Negozi Olivetti Torino, design Xanti Schawinsky,
stampa rotocalco, 33,3 x 47 cm, da "Domus", 92, 1935.

Identità Olivetti. Spazi e linguaggi 1933-1983

a cura di Davide Fornari e Davide Turrini

Triest

	Sommario	
8	<i>1933: 25 anni Olivetti</i>	
26	<i>Identità Olivetti: dall'autorappresentazione a un'agenda per il futuro</i> Davide Fornari, Davide Turrini	156 "Olivetti formes et recherche", un'istantanea che guarda nel futuro Marcella Turchetti
	Spazi: negozi	166 Quando Olivetti incontra Ulm. La visione di Hans Von Klier Elena Dellapiana
42	<i>I negozi di Adriano Olivetti</i> Graziella Leyla Ciagà	Linguaggi: comunicazione visiva e design dell'interazione
48	<i>I negozi Olivetti. Una multiforme coerenza di stile</i> Stefano Zagnoni	180 <i>La Rosa nel calamaio e altre storie</i> Caterina Cristina Fiorentino
60	<i>Il negozio Olivetti di Torino: una scheggia del Bauhaus in Italia</i> Davide Fornari, Chiara Barbieri	186 Renato Zveteremich e la fondazione dell'Ufficio Pubblicità Olivetti negli anni trenta Alessandro Colizzi, Renata Bazzani Zveteremich
74	<i>La creazione di un archetipo commerciale.</i> <i>Gli showroom Olivetti di Correa e Milá</i> Amparo Fernández Otero, Josefina González Cubero	196 <i>Stile Olivetti e corporate image:</i> <i>le ragioni di un'anomalia esemplare</i> Carlo Vinti
86	<i>New York, 500 Park Avenue. I progetti di Ettore Sottsass, George Nelson e Hans von Klier per lo showroom Olivetti</i> Davide Turrini	206 <i>Walter Ballmer, una delle "B" di Olivetti</i> Chiara Barbieri, Davide Fornari
102	<i>Dall'immagine della produzione alla produzione d'immagine.</i> <i>I negozi Olivetti e le arti del Novecento</i> Dario Scodeler	218 <i>Ettore Sottsass sconosciuto: design di computer per Olivetti e General Electric negli anni sessanta</i> Elisabetta Mori
	Spazi: mostre tecniche	230 <i>I linguaggi dell'interazione. Olivetti e la Scuola di Ulm</i> Raimonda Riccini
116	<i>Fissare l'effimero: alcune esperienze di Olivetti nel contesto delle mostre in Italia tra gli anni cinquanta e settanta</i> Alessandro Brodini	Linguaggi: attività culturali e promozionali
124	<i>Design Process Olivetti. Mostre tecniche e ambienti olivettiani</i> Caterina Toschi	244 <i>Adriano Olivetti e le arti visive.</i> <i>Il rapporto con Carlo Ludovico Ragghianti</i> Paolo Bolpagni
134	<i>Olivetti e l'Esposizione Internazionale del Lavoro: l'allestimento cinetico di Franco Albini ed Egidio Bonfante per "Italia 61" a Torino</i> Alessandra Acocella	250 <i>Un prodotto culturale Olivetti per l'arte e l'architettura.</i> <i>I critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti</i> Lorenzo Mingardi
144	<i>Gli allestimenti di Egidio Bonfante nelle mostre Olivetti, da Mosca 1966 a Madrid 1972</i> Elisabetta Trincherini	262 <i>Carlo Scarpa: esposizioni per Olivetti</i> Elena Tinacci
		274 <i>Zodiac. Rivista internazionale d'architettura contemporanea</i> Marcella Turchetti
		284 <i>Olivetti e la Toscana: comunità, territorio, architettura</i> Denise Ulivieri, Marco Giorgio Bevilacqua, Lucia Giorgetti, Stefania Landi

- 296 *Gli oggetti promozionali Olivetti*
Ali Filippini
- 306 *La produzione di una mostra: Olivetti e l'Arte programmata*
Azalea Seratoni
- 316 *“Mexico 68”: l'identità Olivetti e la promozione dell'immagine aziendale nei Giochi Olimpici*
Pier Paolo Peruccio

Testimonianze

- 330 *Dal carattere per schermi a matrici di punti al progetto delle interfacce*
Santiago Miranda in conversazione con Davide Fornari
- 346 *Il design di prodotto e gli studi ergonomici di George Sowden per Olivetti*
George Sowden in conversazione con Daniela Smalzi
- 360 *Cultura e formazione in Olivetti*
Paolo Rebaudengo
- 364 *La Scuola Olivetti di Firenze*
Galileo Dallolio
- 370 *La cultura della vendita: la rete Olivetti e il territorio*
Alessandro Chili

Apparati

- 374 Autori
- 378 Comitato scientifico e revisori
- 379 Ringraziamenti
- 380 *1983: il padiglione Olivetti alla Fiera di Hannover*
- 398 Crediti iconografici
- 400 Colophon

Abbreviazioni

AAMCM	Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México
AASOI	Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea /
DCUS	Direzione Comunicazioni Ufficio Stampa
DSSS	Direzione Sviluppo Servizi Sociali
ACSR	Archivio Carlo Scarpa, Collezioni MAXXI Architettura, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma
AFAFHM	Archivio Franco Albini-Franca Helg, Milano
AGAM	Archivio Gae Aulenti, Milano
AHCOACB	Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
ALCM	Archivo Legorreta, Ciudad de México
ANCS	Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallés
ASBM	Archivio Silvana Bellino, Milano
ATMM	Archivio Tomás Maldonado, Milano
AWBM	Archivio Walter Ballmer, Milano
AZM	Archivio Bazzani Zveteremich, Milano
BAB	Bauhaus-Archiv, Berlin
BGGP	Biblioteca Giovanni Gronchi, Pontedera
CSACP	Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma
FJVBDM ASD	Fondazione Jacqueline Vodz e Bruno Danese, Milano / Archivio storico del Design
FRL ACLR	Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca / Archivio Carlo Ludovico Ragghianti
MfGZ	Museum für Gestaltung Zürich
MoMAANY	The Museum of Modern Art Archives, New York
SIAW	Smithsonian Institution Archives, Washington

Dal carattere per schermi a matrici di punti al progetto delle interfacce

Santiago Miranda in conversazione con Davide Fornari

Dopo aver completato gli studi alla Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos di Siviglia, Santiago Miranda si trasferisce a Milano nel 1971. È stato consulente della Direzione di Corporate Image di Olivetti dal 1973 al 1979 insieme a Perry King (1938-2020), con cui ha fondato lo studio King & Miranda Associati nel 1976. Il lavoro di King e Miranda nel campo del design dell'interazione e delle interfacce per Olivetti è stato documentato da Gianni Barbacetto¹, e ha toccato tanto il disegno di caratteri per le stampanti ad aghi e per la visualizzazione a schermo, quanto l'insieme dei sistemi di comando delle nuove "macchine da corridoio" prodotte o commercializzate da Olivetti: stampanti, telefax, fotocopiatrici.

Davide Fornari – Tra le vicende meno note o studiate che riguardano l'azienda Olivetti possiamo includere tre piccoli libri verdi, in leggerissima carta bibbia, rilegati con un elastico che si inserisce in un alloggio creato dalla fustellatura. (fig. 170)

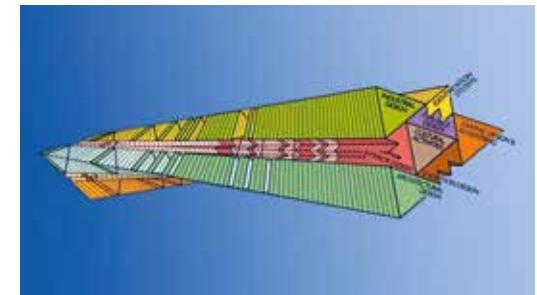
Si tratta di tre lunghi specimen che mostrano in maniera completa tre caratteri tipografici, presentati come *Proposta per un fount di caratteri a punti generati su matrice 7×5, 7×7, 7×9*². Questi libri attribuiscono il carattere nella sua formulazione definitiva a Perry King e Santiago Miranda. In precedenza, la European Computer Manufacturers Association (ECMA) aveva affidato la progettazione di un carattere a Olivetti, in ragione dell'esperienza aziendale unica nel design di caratteri informatici in generale e a matrice di punti in particolare) alla fine degli anni sessanta. Clino Trini Castelli si occupò per primo del progetto, approntando un laboratorio ad hoc per la verifica della leggibilità di questi caratteri all'interno dell'ufficio di Corporate Identity, e coinvolgendo l'ingegner Arturo Rolfo della Olivetti e l'Istituto Superiore di Sanità di Roma per installare uno strumento per il tracciamento dei movimenti oculari. Nel 1971, su invito di Castelli, Perry King iniziò a collaborare al progetto dei caratteri, che vennero però usati nella versione "printout", con gabbia di costruzione

¹ Barbacetto 1987.
² Olivetti 1974.



170

Proposta per un fount di caratteri a punti generati su matrice 7×5, 7×7, 7×9, a cura di Olivetti, Servizio di Corporate Image, Type Face Design, Hans von Klier, Perry A. King, Santiago Miranda, Ivrea, settembre 1974. Fotografo sconosciuto.



171

Diagramma delle attività Olivetti, design King & Miranda, dal catalogo della mostra "Design Process. Olivetti 1908-1978".

visible, progettata da Castelli in alcune affissioni nelle stazioni di Torino Porta Nuova e Milano Centrale, così come per alcuni annunci pubblicitari di particolare interesse, che proiettavano le attività di Olivetti nel mondo dei computer: quello del design dell'interazione, degli schermi, delle stampanti ad aghi³. Un settore di attività forse meno noto, che proprio King & Miranda avevano rappresentato nel diagramma a cristallo, descrivendo il dominio complesso delle attività di Olivetti, sulla copertina del libro *Design Process. Olivetti*⁴. (fig. 171)

Il carattere tipografico per stampanti e schermi permette di esplorare l'attività di King & Miranda nel campo del design delle interfacce – un progetto apparentemente eccentrico rispetto ai saperi chiave interni alla Olivetti.

Santiago Miranda – Rispetto a questi progetti, il mio punto di vista è interno: non sono un teorico, sono, come lo era il mio socio Perry King, un designer, e per questo sappiamo pensare delle cose e farle con le nostre mani.

Quando mi è stato proposto di parlare di questi due progetti – il carattere a matrice di punti e il design delle interfacce – ho suggerito di fare un piccolo passo indietro e di parlare di questo cristallo, che io e Perry avevamo disegnato e che rappresenta la visione che Olivetti aveva del design. In primo piano, tutto gira intorno alle attività culturali: in Olivetti era particolarmente importante tenere insieme e collegare le diverse attività, mettendo al centro un'idea di cultura. Se questo è stato possibile, lo dobbiamo alla fortuna che ci è stata concessa di lavorare con Renzo Zorzi: un intellettuale e una persona molto preparata, che ci ha affidato l'incarico di lavorare in azienda.

In quegli anni – credo fosse il 1977 – il dottor Zorzi ci aveva chiesto di ideare un'immagine che guidasse il racconto della mostra "Design Process. Olivetti 1908-1978", per celebrare i settant'anni della fondazione dell'azienda Olivetti, dal 1908

³ Clino Trini Castelli, e-mail a Davide Fornari, 10 febbraio 2021.
⁴ Shapira 1979; Giudici e Zorzi 1983.



172 Declinazione del diagramma delle attività Olivetti, design King & Miranda, dal catalogo della mostra "Design Process. Olivetti 1908-1983". Fotografia di Niccolò Quaresima.

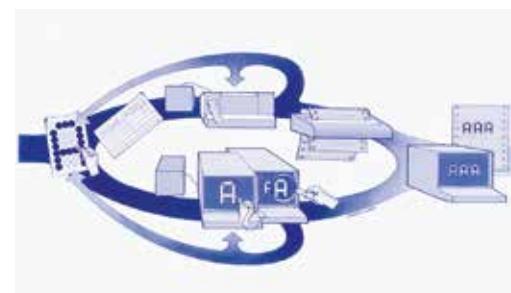
al 1978. Questo "cristallo" è stato disegnato a mano: l'idea era che ogni sezione del cristallo rappresentasse le attività Olivetti in un dato anno. Nel catalogo, che abbiamo progettato io e Perry King, abbiamo messo in apertura di ogni saggio una porzione di cristallo che permette di capire a quando e a cosa si riferiscono le varie sezioni della mostra. (fig. 172) La consapevolezza che in Olivetti la cultura era il collante di tutte le attività non era mai stata esplicitata così chiaramente – me ne rendo conto ora, rivedendo questo diagramma dopo tantissimi anni – ma forse noi siamo stati un po' brutali nel presentarlo così, anche se il dottor Zorzi era felice di darci la possibilità di farlo in questa maniera.

Ma torniamo al carattere a matrice di punti: anche in questo progetto l'aspetto culturale era importante. Eravamo stati incaricati di progettare e presentare in questi libretti verdi le tre matrici più semplici per la costruzione di caratteri tipografici: 7x5, 7x7 e 7x9. Del carattere basato su una matrice 7x9 era stata fatta precedentemente una versione che l'Olivetti aveva promosso come standard a livello internazionale per le stampanti ad aghi: permetteva sia agli utenti che alle macchine lo stesso livello di lettura, perché era sufficientemente chiara sia per l'occhio umano che per i programmi OCR (*optical character recognition*, riconoscimento ottico dei caratteri), tanto a stampa quanto a schermo.

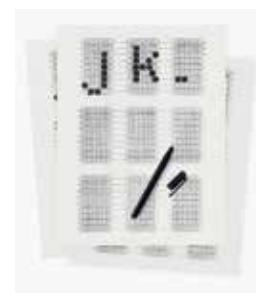
La richiesta di Olivetti era di approfondire la ricerca nel campo dei caratteri a matrice di punti per un numero ridotto di moduli, nella prospettiva della diffusione di stampanti a uso personale per un mercato più ampio.

DF – Il carattere basato sulla matrice 7x9, prodotto precedentemente, era diventato il carattere standard dell'ECMA (European Computer Manufacturers Association) e su questa base vi era stato chiesto, da una parte di esplorare altre soluzioni alla ricerca delle matrici di base minime, ma dall'altra di arricchire visivamente il carattere?

SM – Esatto: la richiesta era di trasformare quello standard in un carattere completo, leggibile anche per testi normali. I risultati sono



173 Processo progettuale dei caratteri per Olivetti a matrici di punti, progetto di King & Miranda, ca. 1974.



174 Schizzi preparatori per glifi minuscoli del carattere per Olivetti a matrici di punti 9x9, progetto di King & Miranda, ca. 1974.

in questi tre libretti verdi, che ci siamo divertiti a realizzare in carta riciclata, con una fustellatura che permette di tenere insieme i fogli con un elastico.

I libri documentavano caratteri basati su diverse matrici, e il dottor Zorzi chiese di aggiungere dei testi di esempio per mostrare le caratteristiche al di là delle tavole dei glifi. Di solito negli specimen si usano frasi standard come "the quick brown fox jumps over a lazy dog", pangrammi che contengono tutte le lettere dell'alfabeto. Ma a me e a Perry quel testo sembrava troppo breve e riduttivo, e quindi avevamo scelto tre brani letterari: uno tratto dall'*Ulisse* di Joyce, uno di Cesare Pavese⁵ e quello molto famoso di Borges⁶, il racconto in cui si narra di cartografi che non sono mai contenti della mappa che stanno disegnando e finiscono quindi per rappresentare il territorio in scala reale. Al dottor Zorzi piacque molto la nostra scelta di presentare i caratteri facendo ricorso a testi letterari invece che scientifici, ma alla fine il testo di Borges non venne incluso perché ci limitammo a testi in inglese e italiano, oltre ad alcuni brani in francese.

Il problema tecnico più rilevante di questi caratteri a matrice di punti era che venivano generati da aghi sparati contro un nastro inchiostrato e lasciavano così una traccia sulla carta. Un punto nero su carta bianca, in prossimità di altri punti, crea una macchia interessante. La complicazione era data dall'utilizzo di questi medesimi caratteri, pensati per stampanti ad aghi, per la presentazione a video.

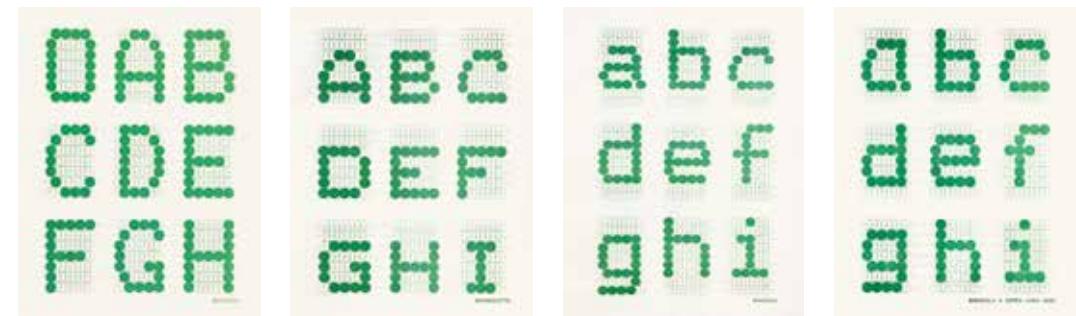
Sullo schermo, tre punti luminosi su un campo nero non sono percepiti allo stesso modo di tre punti neri su un campo bianco, e quindi il risultato era disastroso. L'aspetto più complesso di questo progetto è stato ridisegnare ogni glifo e confrontarlo nelle versioni a stampa e a schermo, per evitare che si creassero dei punti troppo scuri su carta o troppo chiari a video, e che non si creassero dei buchi tipografici che attraversano le righe di testo – questo è un chiaro difetto dei caratteri monospaziati basati su matrici di punti.

⁵ Pavese 1946.
⁶ Borges 1963.



175

Glifi maiuscoli del carattere per Olivetti a matrici di punti 7x5, 7x7, 7x9, progetto di King & Miranda, 1974.



176

Glifi maiuscoli e maiuscoletti del carattere per Olivetti a matrici di punti 7x9, progetto di King & Miranda, 1974.

177

Glifi minuscoli del carattere per Olivetti a matrici di punti 9x9 (linea di base singola) e 7x9 (doppia linea di base), progetto di King & Miranda, 1974.

Il processo progettuale implicava una fase analogica e una digitale. (fig. 173) Gli schizzi preparatori dei caratteri erano fatti a mano su matrici in bianco, che completavamo con dei punti trasferibili Letraset. Una volta definito il glifo, venivano stabilite le coordinate di ogni punto: una posizione perfetta che veniva iscritta nel codice del carattere, registrata su una scheda a computer e rappresentata su un nastro perforato. Si procedeva poi attraverso varie iterazioni, confrontando i caratteri stampati e a schermo, fino a ottenere caratteri perfettamente leggibili. Ma la componente analogica era preponderante, e la scelta di un libro per presentare i caratteri a matrici di punti rispecchia questo aspetto.

DF – Uno dei problemi di questo tipo di caratteri è come gestire all'interno di un modulo sia le maiuscole che le minuscole, che hanno dei tratti discendenti e quindi obbligano ad avere passi diversi, altezze diverse delle matrici.

SM – Questo è evidente, per esempio, nel glifo della "j" minuscola (fig. 174) che, non potendo stare in un modulo con matrice 7x9, ha due punti in più e usa una matrice 9x9, estremamente più cara e problematica: ci portava nella direzione opposta al mandato, che ci chiedeva di concentrarci su matrici più semplici e ridotte.

In quest'immagine si vede quindi il risultato dell'esplorazione di matrici ridotte: 7x5 a sinistra, 7x7 al centro e infine 7x9 a destra. (fig. 175) Si noterà come abbiano sempre cercato di evitare, per esempio nel glifo della "A" maiuscola, i gruppi di punti che formano una configurazione piramidale, perché comportano dei "buchi bianchi" a schermo. Nel glifo della "c" minuscola nel formato 7x7 abbiamo incluso una testa che scende e una base che sottolinea, proprio per evitare di creare buchi bianchi o neri.

Quando abbiamo cercato una soluzione per tenere insieme maiuscole e minuscole nella stessa matrice, abbiamo esplorato la possibilità di usare un maiuscoletto, un maiuscolo più piccolo, molto poco grade-

vole, che però non poteva stare insieme alle minuscole basate su una matrice 9x9. (fig. 176) La soluzione finale è quasi blasfema ed è frutto di quella che, scherzando, abbiamo definito "una lunga ubriacatura da whisky". L'abbiamo definita "doppia linea di base", che per i type designer è una delle cose più terribili. Lo si vede bene nel glifo della "g" minuscola, in cui l'occhiello si alza, per esempio di un punto, permettendo di includere il cappio, la parte discendente, nella stessa matrice. (fig. 177)

Al di là della gradevolezza o dell'ortodossia della soluzione, l'aspetto interessante è che il carattere è molto leggibile: potete vedere un carattere maiuscolo-minuscolo, in cui il minuscolo ha una doppia linea di base, e questo testo bellissimo tratto dal racconto di Pavese che inizia con "Ma poi Ciccotto si sposò", risulta molto leggibile.

DF – Quando parli di leggibilità dei caratteri, ti riferisci al risultato di test eseguiti con la tecnica del monitoraggio oculare?

SM – Esatto: il processo progettuale implicava una continua iterazione dal singolo glifo alla composizione di parole, poi di frasi e righe. Un lavoro lunghissimo, per cui andavo personalmente da Milano a Ivrea due o tre volte alla settimana, per lavorare al carattere insieme ad Arturo Rolfo, responsabile dello sviluppo dei caratteri in Olivetti: non era ingegnere, ma possedeva tutte le conoscenze sul mondo dei caratteri in azienda.

DF – Il progetto per i caratteri a matrici di punti non era il primo che realizzavate per Olivetti, però vi ha mostrato un campo, quello della cultura dello scrivere, che vi ha accompagnato verso il progetto delle interfacce di un nuovo settore di macchine, come le fotocopiatrici o i telefax, che avevano un tipo di utente diverso: un utente globale, non necessariamente impiegato in un ufficio. Era l'inizio dell'era del personal computer, in cui le macchine destinate alle funzioni d'ufficio dovevano adattarsi a utenti che avevano forse minore di-



178 Genio alato che protegge Ashurnasirpal II, rilievo murale assiro (particolare) dal Palazzo Nord-Ovest di Nimrud, ca. 883-859 a.C., The British Museum, Londra. Fotografia di Amleto Lorenzini.



179 Sigillo intatto sulla porta della tomba di Tutankhamon (ca. 1336-1327 a.C.), Luxor, Egitto, 1922. Fotografia di Harry Burton.



180 Processo di scomposizione sensoriale per le interfacce Olivetti, progetto di King & Miranda, ca. 1987.

mestichezza con la tecnica, e per i quali dovevate pensare nuovi sistemi. Non si trattava più di tastiere alfanumeriche, ma di tastiere che davano comandi alle macchine, portando alla scala micro una serie di problemi che Olivetti aveva già affrontato quando era entrata nel mercato dei grandi calcolatori con la serie ELEA, in cui le tastiere erano decisamente "macro".

SM – Nel periodo in cui lavoravamo sui caratteri a matrici di punti era appesa nel nostro ufficio questa immagine di un bassorilievo conservato al British Museum di Londra. (fig. 178) Per noi era una fonte d'ispirazione osservare queste scritture fatte di forme: una narrazione simile a un fumetto, in cui il testo in scrittura cuneiforme si sovrappone al secchiello che il genio alato tiene in mano. Ci sembrava così interessante da diventare un'ispirazione poetica per i caratteri che stavamo disegnando, si trattava di una narrazione doppia: c'era una scena rappresentata sul bassorilievo e un racconto attraverso le forme della scrittura cuneiforme.

DF – Con questo esempio antichissimo come fonte d'ispirazione, siete stati chiamati a lavorare in un settore che era invece nuovo e "velocissimo": rispondete a sollecitazioni secondo un ciclo rapido, meno che annuale, quando in Olivetti si lavorava invece molto lentamente, o almeno così raccontano gli assistenti degli art director di quel periodo – un poster veniva realizzato anche in un anno. Voi dovevate invece lavorare in previsione di quello che gli ingegneri avrebbero proposto, per rispondere con soluzioni di interfaccia che erano rivoluzionarie e in un certo senso eterodosse rispetto ai saperi consolidati in Olivetti riguardo all'ergonomia delle tastiere.

SM – Il nostro problema maggiore era la mancanza di tempo. Perry e io eravamo veloci, ed eravamo messi in condizione di dover procedere molto rapidamente, con la pressione di chi stava lavorando ai progetti di nuove macchine. Spesso si trattava di macchine acquistate da Olivetti esterna-

mente e abbigliate prima di essere messe sul mercato: non erano quindi sempre interamente prodotte in Olivetti.

Per questo tipo di macchine non era previsto un utente specifico o designato e formato per utilizzarle, venivano volgarmente chiamate "macchine di corridoio". In Olivetti c'era un livello scientifico di conoscenza dell'ergonomia delle macchine per scrivere e da calcolo: la differenza principale è che queste tastiere sono progettate per essere memorizzate e usate senza guardarle, viceversa nel design delle interfacce delle macchine di cui ci dovevamo occupare, il problema era che bisognava agire guardando la console per farla funzionare. Le interfacce erano quindi le facce di altre entità, dispositivi che l'utente doveva guardare per operare. Si trattava di un problema molto diverso; quest'esperienza è stata poi raccontata da Gianni Barbacetto, che oggi è un giornalista politico molto noto, e che a quell'epoca, tra il 1975 e il 1978, lavorava nel nostro studio ed era un bravissimo grafico⁷. (fig. 181)

All'origine dei nostri ragionamenti sul design delle interfacce c'è questa immagine della tomba di Tutankhamon, scattata al momento della sua scoperta nel 1922. (fig. 179) Vi si vede il sigillo di una porta ancora chiusa, che tiene insieme le due maniglie con le cordicelle: una porta chiusa per più di 3300 anni. In quel periodo avevo letto un articolo della dottore Enrica Fiandra, un'archeologa, uscito su "Le Scienze"⁸, che parlava dei magazzini destinati allo stoccaggio delle merci in area mediterranea, in Egitto e Mesopotamia⁹. Sulle porte dei magazzini venivano iscritte le merci su un sigillo che collegava il chiavistello e lo stipite della porta. Ogni volta che venivano introdotte nuove merci, il sigillo veniva rotto e venivano segnalate le merci precedute dalla dicitura "ho introdotto". Quando si prendevano delle merci, si usava la dicitura "ho levato". Tutti i sigilli venivano depositati in un contenitore di fianco alla porta: non si trattava di un deterrente per i ladri, ma di un registro di quanto era conservato in quel magazzino. A me e a Perry sembrò un'idea magnifica e poetica di quello che un computer fa e di quello che facciamo noi

7 Barbacetto 1987.
8 Fiandra 1982: 102-112.
9 Fiandra 1982.



181 Alla pagina precedente, copertina e pagine del libro di Gianni Barbacetto *Interfaccia design* (Arcadia edizioni, Milano 1987). Fotografia di Niccolò Quaresima.



182 Interfaccia del fax Olivetti TLM 320, design King & Miranda, studio e realizzazione, ca. 1982. Fotografo sconosciuto.



183 Tastiera del fax Olivetti TLM 810, design King & Miranda, prima metà degli anni ottanta. Fotografo sconosciuto.

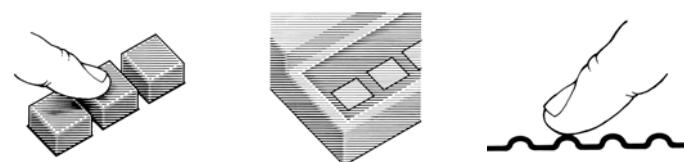
quando interagiamo con esso: introduciamo qualcosa – informazioni – e ne estraiamo altre, in una forma di dialogo.

Torniamo alle questioni di ergonomia: una macchina per scrivere o una macchina da calcolo non si guardano durante l'uso. Devono essere usate velocemente e senza errori, mentre le "macchine di corridoio", come una stampante, un fax, un computer sono un concentrato di informazioni, e l'obiettivo è quello di evitare gli errori. (fig. 180) Questi sono i primi schizzi: una delle regole più importanti dell'ergonomia prevede che l'informazione a cui l'utente vuole accedere sia indicata sul tasto. Ma quando si usa la tastiera di una macchina da corridoio, si preme il tasto e così si copre l'informazione indicata.

La nostra prima decisione fu quella di spostare dall'area di attuazione dei tasti (*target zone*) i concetti che i tasti veicolavano (*information zone*), e questo ci attirò non poche critiche da parte dei puristi dell'ergonomia in Olivetti. Era una verità scomoda, perché non corrispondeva alla prassi consolidata per le macchine per scrivere e da calcolo. Il dottor Zorzi si fidò e ci protesse dalle critiche interne.

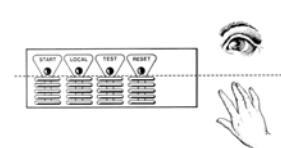
Spesso ci trovavamo nelle condizioni di lavorare su una console concepita da tecnici, che stabilivano dei vincoli per i tasti legati alla posizione dei LED. Vincoli puramente meccanici o fisici, problemi legati ai millesimi di millimetro che separano un punto dall'altro, legati solo alla posizione dei componenti sulle piastre. Il peggio che poteva capitarcisi era che lo sviluppo logico di una console – per esempio, per uno dei primi telefax prodotti da Olivetti (fig. 182) – prevedesse di collegare dei tasti fisici, come quelli grigi o arancioni, con aree che contenevano dei LED: il nostro compito era far capire a utenti generici, attraverso i LED, cosa stava facendo la macchina. Si trattava di interazioni estremamente fisiche, legate alla percezione.

Molti anni più tardi si iniziarono a usare tasti fisici come questi (fig. 183) che hanno un numero e un background, su cui dovevamo inserire i layout delle diverse possibilità di configurazione. Il passo successivo sono state le console sensibili, dove il tasto sparisce e viene incorporato



184

Schema di separazione fra *target zone* e *information zone* di un'interfaccia, progetto di King & Miranda, ca. 1987.



185

Studi per tasti tridimensionali e sensibili per Olivetti, progetto di King & Miranda, ante 1983.

in una superficie. Questo passaggio è avvenuto in un anno e mezzo al massimo: mentre noi cercavamo di immaginare un futuro prossimo delle interfacce, correndo in avanti, sentivamo dietro di noi il fermento di ciò che stava per arrivare e che ci spingeva a correre ancora più veloci.

Mentre tutti lavoravano a un tipo di interazione basata sul tocco di un tasto fisico che dà un feedback all'utente, ci dovevamo porre una serie di questioni nuove: la flessibilità di cambiare console e di mescolare tasti afferenti ad aree sensoriali diverse, ma anche il problema economico della produzione di tasti.

La nostra invenzione fu quella di creare un rilievo minimo sulla superficie della console: parliamo di 2-2,5 millimetri, un rilievo minuzioso ma significativo per il dito, che è molto sensibile; un rilievo che permette di definire un'area di attuazione molto chiara e di lasciare libera la parte superiore all'area d'informazione e feedback. (fig. 184) Nascono così delle configurazioni molto definite, con tasti in rilievo e sensibili, un'area per le informazioni con i LED e la possibilità di un feedback acustico.

DF – Il libro di Gianni Barbacetto presenta questi progetti, ma in alcuni casi sembra mancare un racconto diretto della complessità del processo progettuale, soprattutto rispetto ai cambiamenti galoppanti nella produzione e nelle tecnologie delle macchine, che vi obbligano a immaginare un abaco di possibilità, prima ancora che i problemi vengano chiaramente enunciati da chi sta progettando le macchine. Sostanzialmente dovete concepire un sistema più complesso di quello delle tastiere delle macchine per scrivere, perché ci sono gerarchie di azioni, di informazioni e di feedback che la macchina comunica agli utenti. Un panorama di sfide tecniche e soluzioni diverse da quelle a cui Olivetti era abituata, nonostante ci fossero in azienda saperi specifici, legati alla progettazione di chassis per vari tipi di macchine. Ma nella collaborazione con voi – King & Miranda – Zorzi diede la possibilità di centralizzare il progetto delle interfacce e delle

interazioni con queste nuove macchine. Com'erano i vostri rapporti con i designer interni Olivetti che si occupavano delle macchine da corridoio?

SM – Pessimi. Anche se Perry e io ci occupavamo di industrial design, di oggetti tridimensionali, venivamo percepiti come “quei due *fioeu*” – “ragazzi”, detto in milanese – un inglese e uno spagnolo che andavano a Ivrea “per mettere la grafica sulle macchine”, sulla carrozzeria delle macchine. Questa era un'opinione diffusa: è così che venivamo definiti.

Abbiamo fatto lunghe chiacchierate molto diplomatiche, e a volte meno, per difendere il nostro lavoro. Alla fine abbiamo vinto: perché tendevamo a non dare ragione a chi si opponeva alle nostre proposte senza solidi argomenti, e perché definire il design delle interfacce “grafica delle macchine” ci sembrava un'eresia. Non eravamo degli specialisti di design delle interfacce, però percepivamo che stava cambiando qualcosa nelle macchine, nel loro aspetto, nei modi in cui gli utenti potevano interagire con loro. Si trattava di cambiamenti straordinariamente complessi, molto più complessi della scelta di un colore o di un tasto: questo era il punto. (fig. 185)

DF – Per questo eravate costretti a immaginare le configurazioni con la stessa precisione con cui avevate definito, per esempio, il carattere derivato dallo standard ECMA, e dovevate anche occuparvi di come venivano prodotti questi tasti. Il passaggio dai tasti fisici alle superfici sensibili comportava anche dei cambiamenti nell'approvvigionamento di questi componenti, che non erano più prodotti all'interno di Olivetti ma acquistati all'esterno.

SM – Molto spesso queste macchine avevano delle console che cambiavano. Una delle prime stampanti che abbiamo fatto è stata la Olivetti PR 47. (fig. 186) Per la console della fotocopiatrice Olivetti Copia 900, di appena un anno dopo, abbiamo usato un tasto molto ridotto, non tanto per nostra



186 Interfaccia con tasti sensibili per la stampante Olivetti PR 47, design King & Miranda, anni ottanta.



187 Interfaccia con tasti sensibili per la fotocopiatrice Copia 900, design King & Miranda, anni ottanta.

scelta, ma perché il componente arrivato in azienda era più piccolo, noi non potevamo decidere le dimensioni di un tasto. (fig. 187) Olivetti, come tutti i produttori, acquistava dei tasti standard che montava sulle macchine. Se osservate per esempio l'area PRINT, là sotto c'è un componente fisico grande quanto tutti gli altri: però, dato che la cosa più importante in una fotocopiatrice è la funzione di stampa, abbiamo allargato le barre in rilievo. Questa scelta comportò lunghe discussioni: "Un componente di piccole dimensioni che sta sotto un'area più grande, si può fare o no? Il dito dell'operatore andrà ad appoggiarsi all'estrema destra, all'estrema sinistra – secondo come la pensa politicamente – e non al centro?". Tutto inutile. Quello che succede nel processo di interazione, è che l'occhio dell'essere umano è molto versatile, e l'utente va subito a mettere il dito al centro del tasto, senza porsi altri problemi.

Dietro queste scelte progettuali c'era per me e Perry la necessità di far viaggiare insieme il sapere scientifico e un'idea di bellezza, o di valore estetico: è un concetto che ci permette di capire che cosa è stata l'esperienza Olivetti o che cosa è l'idea italiana di design. Il modello italiano è coniugare tecnologia e umanesimo, e in questo senso abbiamo avuto ragione sul campo di battaglia del progetto delle interfacce di queste macchine. Una serie di progetti che sono andati bene: abbiamo realizzato macchine molto diverse, così tante che non ricordo nemmeno più quante. La tecnologia disponibile in quel momento non permetteva di risolvere tutte le funzionalità che oggi possiamo garantire attraverso uno schermo multitouch. Quello che vedete sono gli albori di una fase tecnologica.

DF – L'altro problema che dovevate affrontare era la riduzione dimensionale dei componenti, che anche in questo caso vi obbligava ad adattare le macchine al mercato molto velocemente.

SM – Per esempio, nella stampante Olivetti PR 47, la console includeva una piastra e una parte rivestita da una pellicola, per un totale di 15 mm di spessore: non poco. Le macchine successive arrivavano a 10 mm di



188 Diversi modelli d'interfaccia per stampanti Olivetti, design King & Miranda, prima metà degli anni ottanta. Fotografia di Tommaso Pellegrini.

spessore: 5 mm in meno implicano di ridurre la macchina in altezza, e quindi di risparmiare molta plastica, tonnellate di materiale in meno e prodotti meno pesanti, con minori costi di trasporto. Le ricadute di una piccola riduzione dimensionale su un tasto o un carattere sono enormi in termini di economia industriale, quando moltiplich i il singolo prodotto per le migliaia della tiratura. E le conseguenze sulla componentistica sono cruciali. (fig. 188) In questa immagine ci sono quattro interfacce: tre console e un oggetto flessibile. Queste console hanno 8 mm di spessore, se non ricordo male, e appartengono a un gruppo di stampanti che condividevano una carrozzeria molto simile fra loro: era la console a differenziare le funzionalità. Ogni console aveva quattro posizioni per i tasti, che rappresentavano il numero massimo di funzioni, oltre alle posizioni per i LED di comando.

Il componente flessibile a destra, invece, era destinato a un tipo di stampante domestica, quindi molto economica per l'epoca. Si tratta anche in questo caso di una console, che però è soltanto un nastro: una pellicola di un paio di millimetri, prodotto da una fabbrica di giocattoli di Ancona per la Olivetti.

DF – L'ultima generazione di console di cui vi siete occupati era destinata a telai molto rigidi, e il legame fra piastra e interfaccia era rappresentato da questi tasti tridimensionali e sensibili, in forma di bottoni. (fig. 189)

SM – Esatto: sotto quei tasti azzurri, tutto il resto è una parte della macchina, in questo caso la stampante Olivetti PG 306. Si tratta sempre di una stampante, ma molto più complessa, con una parte mobile. Sotto questi bottoni c'è una vera console, e i tasti in gomma servivano a evidenziare il feedback, perché essendo in gomma morbida permettevano un'interazione tattile con la macchina, che dava informazioni su quanto stava accadendo all'interno. L'aspetto interessante, anche se potrebbe sembrare una questione puramente tecnica, è che la macchi-



189

Stampante Olivetti DM 309, dettaglio dell'interfaccia, design King & Miranda, prima metà degli anni ottanta. Fotografo sconosciuto.

na non doveva più avere un'area specifica per la console: l'idea era di sviluppare una console diffusa sulla carrozzeria, a seconda dei diversi componenti posizionabili in base alla necessità.

DF – E questo ci riporta a quell'immagine di civiltà della scrittura, in cui voi vi posizionavate a valle di un percorso lunghissimo. L'idea del magazzino, con i sigilli di ciò che viene introdotto e prelevato, mi fa pensare alla "Formula for Computer Art" di Jim Campbell¹⁰, uno schema in cui alla base di ogni sistema di calcolo ci sono un input e un output, oltre a un programma, una parte di ragionamento che governa i processi. Quello che avete fatto nel design delle interfacce per Olivetti è stato governare e unificare questi processi, sotto la pressione di un mercato e di necessità crescenti e differenziate. C'erano prodotti come i grandi calcolatori della serie ELEA, tra gli anni cinquanta e sessanta, che non corrispondevano al modello di business consolidato di Olivetti, e ce n'erano altri come quelli su cui lavoravate voi, le cui dimensioni si riducevano progressivamente: il problema delle interfacce era cruciale, fino al punto di far sparire tutte le funzioni dietro uno schermo.

Fonti orali

Santiago Miranda, conversazione con Davide Fornari, Venezia, 13 dicembre 2019.

Riferimenti

Barbacetto 1987

Gianni Barbacetto, *Interfaccia design. La comunicazione uomo macchina e i progetti di King & Miranda per Olivetti / Design Interface. How Man and Machine Communicate. Olivetti Design Research by King & Miranda*, Arcadia, Milano 1987.

Borges 1963

Jorge Luis Borges, *Del rigore nella scienza*, in *L'artefice*, Rizzoli, Milano 1963.

Campbell 2000

Jim Campbell, *Delusions of Dialogue: Control and Choice in Interactive Art*, in "Leonardo", 2, 2000, pp. 133-136.

Fiandra 1982

Enrica Fiandra, *L'archeologia dei sistemi economici*, in "Le Scienze", 169, settembre 1982, pp. 102-112.

Giudici e Zorzi 1983

Giovanni Giudici e Renzo Zorzi, a cura di, *Design Process. Olivetti 1908-1983*, Olivetti, Ivrea 1983.

Olivetti 1974

Olivetti, Servizio di Corporate Image, Type Face Design, Hans von Klier, Perry A. King, Santiago Miranda, a cura di, *Proposta per un fonto di caratteria punti generati su matrice 7x5, 7x7, 7x9*, Ivrea, 1974.

Pavese 1946

Cesare Pavese, *Le case*, in *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino 1946.

Shapira 1979

Nathan H. Shapira, a cura di, *Design Process. Olivetti 1908-1978*, catalogo della mostra (Los Angeles, University of California, Frederick S. Wight Art Gallery, 27 marzo - 6 maggio 1979), Olivetti, Ivrea 1979.

Autori

- Londra con una tesi sulla professionalizzazione della grafica in Italia dagli anni trenta agli anni sessanta.
- Renata Bazzani Zveteremich**
Architetto, conserva l'archivio familiare che include i materiali riguardanti la collaborazione fra Renato Zveteremich e Olivetti, al centro delle sue pubblicazioni.
- Marco Giorgio Bevilacqua**
Università di Pisa
Professore associato di Disegno presso il Dipartimento di Ingegneria dell'energia, dei sistemi, del territorio e delle costruzioni dell'Università di Pisa. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze e tecniche per le costruzioni civili presso l'Università di Pisa (2008). Gli interessi di ricerca si concentrano nell'ambito del patrimonio storico architettonico e sono principalmente riconducibili al risparmio architettonico e urbano. Partecipa a diversi progetti di ricerca in ambito nazionale e internazionale.
- Paolo Bolpagni**
Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raggianti, Lucca
Direttore della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raggianti di Lucca dal 2016. Già direttore del Museo Collezione Paolo VI – Arte contemporanea di Concessio, Brescia. Docente a contratto all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Come studioso si è occupato delle relazioni tra pittura e musica nel XIX e XX secolo, di arte italiana ed europea tra fine Ottocento e inizio Novecento, di astrattismo, fino agli esiti cinetici e programmati, di arte italiana e francese degli anni cinquanta e sessanta, anche nei suoi legami con il design, di "partiture visive" e ricerche verbo-visuali nelle neoavanguardie, di rapporti fra l'arte e la dimensione del sacro nel XX secolo.
- Chiara Barbieri**
HKB Hochschule der Künste Bern
ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne (HES-SO)
Collabora con l'ECAL di Losanna a due progetti di ricerca sugli anni milanesi di Xanti Schawinsky e sulle fonti della Nuova Tipografia di Jan Tschichold. Già ricercatrice (2016-2020) presso la Hochschule der Künste di Berna all'interno del progetto di ricerca "Swiss Graphic Design and Typography Revisited" con un caso studio su Walter Ballmer e Unidesign. Insegna Storia del design presso il Royal College of Art di Londra e la University for the Creative Arts di Farnham. Nel 2017 ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia del design presso il Royal College di
- interessi di ricerca riguardano la storia dell'architettura moderna e contemporanea, in particolare i rapporti tra architettura e ingegneria e la museografia.
- Alessandro Chili**
Associazione Olivettiana, Bologna
Imprenditore, ha diretto aziende italiane di rilievo, dopo aver maturato un'esperienza quasi ventennale in Olivetti, dove si è occupato di formazione e direzione del personale, di marketing e di servizi commerciali, fino alla direzione della rete dei concessionari di sistemi, ovvero la prima rete italiana di vendita di personal computer.
- Graziella Leyla Ciagà**
Politecnico di Milano
Ricercatore di ruolo e professore aggregato in Storia dell'architettura e del design presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Conservazione dei beni architettonici e ambientali e la specializzazione in Restauro dei monumenti. La sua attività didattica e di ricerca riguarda due ambiti di studio: la valorizzazione del patrimonio culturale nelle sue diverse declinazioni, dai complessi monumentali e paesaggistici a quelli documentali, e la storia del design e dell'architettura italiana del Novecento. Collabora con la Soprintendenza Archivistica e il Centro di Alti Studi sulle Arti Visive del Comune di Milano occupandosi del censimento degli archivi di design, grafica e architettura in Lombardia. Ha al suo attivo oltre quaranta pubblicazioni scientifiche.
- Alessandro Colizzi**
Politecnico di Milano
Professore associato presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Già professore all'Ecole de design dell'UQAM (Montreal) dal 2005 al 2019, e visiting professor alla Design Academy Eindhoven. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia del design all'Università di Leida, con una tesi su Bruno Munari. Si occupa prevalentemente di storia della grafica e del type design, oggetto delle sue pubblicazioni e conferenze.
- Galileo Dallolio**
Associazione Olivettiana, Bologna
Laureato in Sociologia presso l'Università di Trento, dal 1960 al 1991 in Olivetti
- è stato dirigente nell'area commerciale e responsabile della selezione, gestione e formazione del personale. Titolare di uno studio di consulenza e formazione fino al 2012, è cofondatore dell'Associazione Olivettiana istituita nel 2001. Ha pubblicato contributi in *Storia e storie delle risorse umane in Olivetti* (Franco Angeli, Milano 2004), *Adriano Olivetti: il lascito. Urbanistica, Architettura, Design e Industria* (INU, Roma 2011).
- Elena Dellapiana**
Politecnico di Torino
Professore associato presso il Dipartimento di Architettura e design del Politecnico di Torino. Si occupa di storia dell'architettura e del design contemporaneo con particolare attenzione alle sovrapposizioni e al dialogo tra le due scale progettuali attraverso l'esplorazione delle diverse culture del progetto, dei modi di trasmissione nell'istruzione e nella comunicazione. Ha collaborato ai volumi *Made in Italy. Rethinking a Century of Italian design* (Bloomsbury, London 2013) e *Atlas of Furniture Design* (Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2019). Inoltre, fra le sue pubblicazioni: *Il design della ceramica in Italia 1850-2000* (Electa, Milano 2010), *Il design degli architetti italiani 1920-2000* con Fiorella Bulegato (Electa, Milano 2014), *Una storia dell'architettura contemporanea* con Guido Montanari (Utet, Torino 2015).
- Amparo Fernández Otero**
Universidad de Valladolid
Dottoranda presso il Dipartimento di Teoria dell'architettura e progetti architettonici della Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid. Dal 2007 è docente di Interior design presso il Dipartimento di Progetti e Ricerca della Escuela de Arte y Superior de Diseño di Zamora.
- Ali Filippini**
Politecnico di Torino
Professore a contratto di Storia della comunicazione e del design al Politecnico di Torino e di Critica del design contemporaneo presso l'Università degli Studi della Repubblica di San Marino. Dottore di ricerca in Scienze del design presso l'Università IUAV di Venezia. Come giornalista pubblicista collabora da oltre un decennio con riviste di settore ("Abitare", "Auto & Design") e su progetti editoriali nell'ambito del design e della ricerca d'archivio.
- Caterina Cristina Fiorentino**
Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, Caserta
Professore associato presso il Dipartimento di Architettura e disegno industriale della Università della Campania Luigi Vanvitelli. Ha pubblicato una serie di articoli e due monografie sulla Olivetti: *Millesimo di millimetro. I segni del codice visivo Olivetti 1908-1978* (Il Mulino, Bologna 2014); *Congegni Sapienti. Stile Olivetti. Il pensiero che realizza* (Hapax, Torino 2016).
- Stefania Landi**
Università di Pisa
Docente di Restauro presso l'Università di Pisa. Ha conseguito il dottorato di ricerca internazionale ed è stata titolare di due assegni ricerca nel settore del restauro presso il Dipartimento di Ingegneria dell'energia, dei sistemi, del territorio e delle costruzioni dell'Università di Pisa. Ha approfondito il tema della conservazione del patrimonio del XX secolo anche attraverso esperienze di ricerca internazionali. Curatrice della ricerca "Olivetti@Toscana.it Territorio, Comunità, Architettura nella Toscana di Olivetti", e dell'omonima mostra tenuta al Museo della grafica di Pisa (20 dicembre 2019 – 20 aprile 2020).
- Lorenzo Mingardi**
Università degli Studi di Firenze
Professore a contratto e assegnista presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e dell'urbanistica all'Università IUAV di Venezia nel 2016. Nel 2018 e nel 2019 è stato borsista presso la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raggianti di Lucca. Si occupa in particolare di storia dell'architettura del XX secolo: ha scritto, tra gli altri, saggi su Antonio Sant'Elia, Leonardo Savioli e Giancarlo De Carlo, di cui ha curato anche la monografia *Sono geloso di questa città. Giancarlo De Carlo e Urbino* (Quodlibet, Macerata 2018).
- Santiago Miranda**
King & Miranda
Dopo aver completato gli studi alla Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos di Siviglia nel 1971, Santiago Miranda si trasferisce a Milano e nel 1976 fonda lo Studio King & Miranda Associati insieme a Perry A. King. È stato consulente della Direzione di Corporate Image Olivetti dal 1973 al 1979. È stato membro del comitato scientifico dell'Istituto Europeo di Design di Madrid e del corso di master in Design dell'Università Pablo de Olavide, Siviglia.

In Spagna ha ricevuto il Premio Nacional de Diseño (1989) e il Premio Andalucía de Diseño (1995).

Elisabetta Mori
Middlesex University London
Université de Lille

Dottoranda in Storia e filosofia dell'informatica presso la Middlesex University di Londra e ricercatrice presso l'Università di Lille, nel laboratorio interdisciplinare "UMR 8163 Savoirs, textes, langage". Le sue ricerche si concentrano sulla storia europea dell'informatica degli anni cinquanta e sessanta. Fa parte del gruppo di ricerca "PROGRAMme", finanziato dall'Agence nationale de la recherche. Collabora con il Museo degli Strumenti per il Calcolo dell'Università di Pisa, con LEO Computers Society e Archives of IT nel Regno Unito. Ha studiato architettura a Eindhoven e Firenze, dove si è laureata con una tesi sulla storia e sul design del primo computer commerciale italiano, Olivetti ELEA 9003.

Pier Paolo Peruccio
Politecnico di Torino

Professore associato di Design presso il Politecnico di Torino. È storico del design, architetto e ha conseguito il dottorato di ricerca. Dirige il centro SYDERE, Systemic Design Research and Education, con sede a Lione e a Torino, ed è vicecoordinatore del corso di studi in Design del Politecnico di Torino. Svolge ricerca nell'ambito della storia del design, del pensiero sistematico e dell'innovazione nel campo della didattica. È autore di volumi sulla storia del design e di articoli sui temi del design e della comunicazione visiva pubblicati in riviste internazionali. Ha curato la mostra "Olivetti Makes" (Città del Messico, 11 ottobre 2018 – 13 gennaio 2019).

Niccolò Quaresima

Artista e fotografo, si è formato all'Accademia di Belle Arti di Brera e alla Nuova Accademia di Belle Arti di Milano. Ha collaborato con Fondazione Prada, Fondazione Carla Sozzani, ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne. È stato *artist in residence* presso Futurdomè, Milano.

Paolo Rebaudengo
Associazione Olivettiana, Bologna

Laureato in Sociologia all'Università di Trento e diplomato alla Senior High

School di Dodge City, Kansas e allo Sprachenkolleg di Freiburg im Breisgau, ha iniziato la carriera lavorativa alla Olivetti, presso la Direzione Relazioni Aziendali, occupandosi di gestione del personale a Ivrea e di formazione del personale commerciale presso la Scuola di Firenze. È socio fondatore dell'Associazione Olivettiana. Ha pubblicato diversi contributi su tematiche inerenti a lavoro e impresa, fra cui *Storia e storie delle risorse umane in Olivetti* (Franco Angeli, Milano 2004) e *Adriano Olivetti: il lascito. Urbanistica, Architettura, Design e Industria* (INU, Roma 2011).

Raimonda Riccini
Università IUAV di Venezia

Professore ordinario all'Università IUAV di Venezia. Insegna Teorie e storia del design ed è responsabile dell'area di Scienze del design alla Scuola di dottorato, di cui è vice direttore. Attiva nella ricerca teorica e storica, si è occupata di design e storia d'impresa. Ha curato mostre, fra le quali "Copyright Italia. Brevetti, marchi, prodotti 1948-1970" (Roma, 25 marzo – 3 luglio 2011); "Storie. Il design italiano", XI edizione del Triennale Design Museum (Milano, 14 aprile 2018 – 20 gennaio 2019). Dal 2013 dirige la rivista on line "AIS/Design. Storia e ricerche". I suoi interessi di ricerca spaziano dal rapporto fra innovazione tecnologica e storia del design, a quello fra design e cultura digitale, fino agli aspetti letterari e culturali delle cose quotidiane, su cui ha scritto *Gli oggetti della letteratura. Il design tra racconto e immagine* (La Scuola, Brescia 2017). Collaboratrice di Tomás Maldonado nella ricerca e nella didattica, ne ha curato gli scritti nel volume *Bauhaus* (Feltrinelli, Milano 2019).

Dario Scodeller
Università degli Studi di Ferrara

Professore associato presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara, architetto e storico del design, coordinatore del corso di laurea in Design del prodotto industriale. Autore di numerose pubblicazioni sulla cultura e la storia del design, tra cui: *Livio e Piero Castiglioni, il progetto della luce* (Electa, Milano 2003); *Negozi. L'architetto nello spazio della merce* (Electa, Milano 2007); *Design spontaneo* (Corraini, Mantova 2017); *Il design dei Castiglioni. Ricerca sperimentazione metodo* (Corraini, Mantova 2019). Ha inoltre pubblicato sulle riviste: "Casabella", "Abitare", "Domus", "MD Journal", "DIID", "AIS/Design. Storia e ricerche".

Coordinatrice del Dipartimento Architettura del Museo MAXXI di Roma, per il quale svolge attività di ricerca e curatela di progetti espositivi e editoriali. Architetto, storica dell'architettura, ha conseguito il

Azalea Seratoni
IED Istituto Europeo di Design, Milano
SPD Scuola Politecnica di Design, Milano

Storica dell'arte, laureata all'Università degli Studi di Milano. Affianca la pratica curatoriale all'attività critica, teorica e di ricerca. Alla continua attenzione portata al contemporaneo combina la riflessione storica, interessandosi in particolare ai temi della temporalità e del corpo nell'esperienza artistica, alla teoria delle immagini e alla cultura visuale, ai confini di arte e design, alla questione della propedeutica del design. La sua attività intellettuale si articola nel lavoro di scrittura e nella collaborazione con l'università. Suoi testi sono apparsi su "Il Verri" e "Progetto Grafico".

Daniela Smalzi
Università degli Studi di Firenze

Architetto e dottore di ricerca in Storia dell'architettura e della città, conduce studi sull'epoca moderna, con particolare riferimento allo studio delle fonti archivistiche per la storia dei complessi monumentali e della città dal XV al XX secolo, tematiche che ha approfondito in numerosi saggi scientifici e monografie, tra cui: *Giulio Parigi Architetto di Corte: la progettazione dell'ampliamento di palazzo e piazza Pitti, in Architetti e costruttori del barocco in Toscana* (De Luca, Roma 2010), e *Palazzo dei Visacci: XV-XX secolo* (Polistampa, Firenze 2012).

George Sowden

Nato a Leeds, nel Regno Unito, si è formato presso il Gloucestershire College of Art. Nel 1970 si trasferisce a Milano, dove apre il proprio studio di progettazione e sviluppo del prodotto nel 1979. Nel 1981 è uno dei membri fondatori del gruppo Memphis, e nel 2010 crea SOWDEN, il suo marchio personale. Nel corso della sua carriera ha lavorato come designer e sviluppatore di prodotti per numerose aziende in tutto il mondo. Negli anni settanta, ottanta e inizio novanta ha lavorato come consulente della Olivetti, inizialmente al fianco di Ettore Sottsass, occupandosi di design di computer, stampanti, telefax e telefoni.

Elena Tinacci
MAXXI Architettura, Roma

Storica dell'arte, dal 2001 lavora presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti, curando e collaborando all'ideazione e organizzazione di numerosi progetti e iniziative culturali, tra i quali la mostra per

dottorato di ricerca. Tra le attività svolte per il MAXXI ha coordinato i progetti espositivi "L'Italia di Le Corbusier" (18 ottobre 2012 – 17 febbraio 2013); "Superstudio 50" (21 aprile – 4 settembre 2016); "Gio Ponti. Amare l'architettura" (27 novembre 2019 – 27 settembre 2020) e curato le mostre "Carlo Scarpa e il Giappone" (9 novembre 2016 – 17 aprile 2017), e "Dentro la Strada Novissima" (7 dicembre 2018 – 29 settembre 2019). Autrice di numerosi contributi e pubblicazioni, tra le quali *Mia memoria e devota gratitudine. Carlo Scarpa e Olivetti 1956-1978* (Edizioni di Comunità, Roma 2018).

Caterina Toschi
Università per Stranieri di Siena

Ricercatore e docente di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università per Stranieri di Siena. Dottore di ricerca in Storia dell'arte contemporanea presso la Scuola di dottorato internazionale "Miti fondatori dell'Europa nelle Arti e nella Letteratura" delle Università di Firenze, Parigi (Paris IV Sorbonne) e Bonn. È cofondatrice di "Senzacornice", rivista digitale e laboratorio di ricerca e formazione per l'arte contemporanea. Autrice dei volumi *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada* (Firenze University Press, Firenze 2017) e *The Olivetti Idiom 1952-1979 / L'Idioma Olivetti 1952-1979* (Quodlibet, Macerata 2018).

Elisabetta Trincherini
Università degli Studi di Ferrara

Docente di Teoria e critica del design per il corso di laurea in Design del prodotto industriale presso l'Università di Ferrara. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Semiotica presso l'Università di Siena. Ha collaborato con istituzioni museali e culturali, tra cui la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, la Radiotelevisione Svizzera, il Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, la Fondazione Palazzo Strozzi, il Canadian Centre for Architecture di Montréal. È responsabile dell'Archivio storico del Centro Studi Poltronova per il Design.

Marcella Turchetti
Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea

Storica dell'arte, dal 2001 lavora presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti, curando e collaborando all'ideazione e organizzazione di numerosi progetti e iniziative culturali, tra i quali la mostra per

il centenario della Società Olivetti, "Olivetti 1908-2008. Il progetto industriale". Ha contribuito al catalogo *Ettore Sottsass 1922-1978* (Silvana, Cinisello Balsamo 2017) e alla mostra "Ettore Sottsass. Oltre il design" a cura del CSAC, Università di Parma (18 novembre 2017 – 23 settembre 2018), in occasione del centenario della nascita del designer. In collaborazione con CAMERA – Centro italiano per la fotografia, Torino, ha curato la mostra "1969. Olivetti forme e recheche, una mostra internazionale" (6 dicembre 2018 – 24 febbraio 2019).

Davide Turrini
Università degli Studi di Ferrara

Professore associato in Disegno industriale presso l'Università degli Studi di Ferrara. Ha ideato e coordinato progetti di ricerca sul design in Toscana dagli anni cinquanta a oggi, sull'influenza della cultura rinascimentale sulle arti del Novecento e sul design di Giuseppe Terragni. Si dedica all'ordinamento e all'edizione di archivi del progetto e del prodotto; in tale ambito è stato responsabile scientifico del progetto di valorizzazione archivistica riguardante la Manifattura degli Artieri dell'Alabastro di Volterra, che ha ottenuto un finanziamento dalla Direzione Generale Archivi del MIBACT. Ha curato mostre presso Casa Buonarroti a Firenze, la Galleria Civica di Modena e la Fondazione Ragghianti di Lucca, ed è codirettore della collana editoriale "Presente Storico. Narrazioni e documenti di architettura e design" (Edifir, Firenze).

Denise Ulivieri
Università di Pisa

Professore aggregato di Storia dell'architettura presso l'Università di Pisa. Ha collaborato alla redazione dei piani urbanistici di Livorno e di Lucca, coordinati rispettivamente da Gregotti Associati e Italo Insolera. Ha coordinato progetti relativi alle culture sismiche locali e collabora con il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali di Ravello. Responsabile della ricerca "Olivetti@Toscana.it Territorio, Comunità, Architettura nella Toscana di Olivetti", e dell'omonima mostra tenuta al Museo della grafica di Pisa (20 dicembre 2019 – 20 aprile 2020).

Carlo Vinti
Università di Camerino

Ricercatore presso la Scuola di Architettura e Design dell'Università di Camerino. Ha conseguito il dottorato di ricerca in

Teoria e storia delle arti (SSAV, 2006). I suoi interessi di ricerca vertono sulla storia del design e della grafica, con una particolare attenzione al ruolo della committenza industriale. Fra le sue pubblicazioni: *Gli anni dello stile industriale 1948-1965* (Marsilio, Venezia 2007); *L'impresa del design: lo stile Olivetti. Una via italiana all'immagine di impresa*, Loccioni, Angeli di Rosora 2010; il catalogo della V edizione del Triennale Design Museum, *TDM5: Grafica Italiana*, con Giorgio Camuffo e Mario Piazza (Corraini, Mantova 2012); *Argomenti per un dizionario del design* di Ugo La Pietra (Quodlibet, Macerata 2019) e *Campo Grafico* (Tipoteca Italiana, Cornuda 2019).

Stefano Zagnoni
Università degli Studi di Udine

Professore associato di Storia dell'architettura presso il Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale dell'Università di Udine, ha svolto la propria attività didattica e di ricerca anche presso altri atenei (Bologna, Ferrara, Politecnico di Milano) e collaborato con enti pubblici e privati. La sua attività di ricerca è incentrata sulla storia dell'architettura italiana in età contemporanea, con casi studio riguardanti il territorio nazionale, il bacino del Mediterraneo e gli ex possedimenti coloniali. Tra le sue pubblicazioni: *International Style e Razionalismo in Emilia Romagna: 1920-1940*, in "Parametro", 94-95, 1981; *I negozi di Adriano Olivetti. Coerenza di stile e immagine non-coordinata*, in "LUK. Studi e attività della Fondazione Ragghianti", 23, 2017.

Comitato scientifico e revisori

Questo volume raccoglie parte dei contributi presentati durante il convegno internazionale di studi "Identità Olivetti. Spazi e linguaggi 1933-1983", tenuto a Ferrara, Venezia e Bologna, 12-14 dicembre 2019, promosso dall'Università degli Studi di Ferrara, da ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne (HES-SO) e dalla Scuola di Dottorato dell'Università IUAV di Venezia.

Il convegno è stato ideato e curato da Davide Turrini (Università degli Studi di Ferrara) e da Davide Fornari (ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne), con la segreteria scientifica di Daniela Smalzi (Università degli Studi di Firenze).

Il comitato scientifico del convegno era composto da Paolo Bolpagni (Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raghianti), Graziella Leyla Ciagà (Politecnico di Milano), Beniamino de' Liguori Carino (Fondazione Adriano Olivetti), Davide Fornari (ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne), Raimonda Riccini (Università IUAV di Venezia), Dario Scodeller (Università degli Studi di Ferrara), Caterina Toschi (Università per Stranieri di Siena), Marcella Turchetti (Associazione Archivio Storico Olivetti), Davide Turrini (Università degli Studi di Ferrara), Carlo Vinti (Università di Camerino), Stefano Zagnoni (Università degli Studi di Udine).

I curatori sono sinceramente grati alle studiose e agli studiosi che hanno messo a disposizione il loro tempo per la revisione in doppio cieco dei contributi pubblicati in questo volume.

Alfonso Acocella
Università degli Studi di Ferrara

Massimo Botta
SUPSI Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana, Mendrisio

Alessandro Brodini
Università degli Studi di Firenze

Stefano Bulgarelli
Musei Civici di Modena

Giorgio Busetto
Università Ca' Foscari, Venezia

Serena Cangiano
SUPSI Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana, Mendrisio

Matteo Cassani Simonetti
Università degli Studi di Bologna

Lorenzo Ciccarelli
Università degli Studi di Firenze

Emanuela De Cecco
Libera Università di Bolzano

Emanuela Ferretti
Università degli Studi di Firenze

Gianluca Frediani
Università degli Studi di Ferrara

Antonello Frongia
Università Roma Tre

Michele Galluzzo
Libera Università di Bolzano

Francesco Ermanno Guida
Politecnico di Milano

Luciana Gunetti
Politecnico di Milano

Matteo Iannello
Università della Svizzera italiana,
Accademia di Architettura, Mendrisio

Sandra Lischi
Università di Pisa

Andrea Maglio
Università degli Studi di Napoli
Federico II

Federica Martini
EDHEA Ecole de design et haute école
d'art du Valais (HES-SO), Sierre

Roberta Martinis
SUPSI Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana, Mendrisio

Giancarlo Martino
Sapienza Università di Roma

Anna Mazzanti
Politecnico di Milano

Jonathan Mekinda
University of Illinois, Chicago

Lucilla Meloni
Accademia di Belle Arti di Carrara

Paola Nicolin
Università Bocconi, Milano

Gabriele Oropallo[†]
New York University, London

Anty Pansera
IULM Libera Università di Lingue e Comunicazione, Milano

Jonathan Pierini
ISIA Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Urbino

Antonio Pizza
Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona

Carlos Plaza
Universidad de Sevilla

Francesca Pola
Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

Ramon Rispoli
Università degli Studi di Napoli Federico II

Massimiliano Savorra
Università degli Studi di Pavia

Silvia Sfogliotti
Università degli Studi della Repubblica di San Marino

Eleonora Trivellin
Università degli Studi di Ferrara

Denis Viva
Università di Trento

Francesco Zanot
NABA Nuova Accademia di Belle Arti, Milano

Ringraziamenti

Lucia Alberton

Benno Albrecht

Giovanni Anceschi

Atto Belloli Ardessi

Emanuela Bonini Lessing

Daniela Bruno

Monica Centanni

Manuela Cirino

Beniamino de' Liguori Carino

Gaetano Adolfo Maria di Tondo

Alberto Ferlenga

Alexis Georgacopoulos

Núria Gil Pujol

Alessandro Ippoliti

Perry King[†]

Raffaele Laudani

Francesca Limana

Michela Maguolo

Roberto Masiero

Antonio Perazzo

Luciano Perondi

Marta Sironi

Anna Maria Viotto

A/I/S/Design-Associazione Italiana degli storici del Design

Associazione Archivio Storico Olivetti

Associazione Olivettiana

Danese Milano

**FAI-Fondo Ambiente Italiano,
Negozio Olivetti**

Fondazione Adriano Olivetti

Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raghianti

Fondazione degli Architetti di Ferrara

Fondazione Innovazione Urbana

**Fondazione Jacqueline Vodoz
e Bruno Danese, Milano**

Olivetti Spa

**Ordine degli Architetti Pianificatori
Paesaggisti e Conservatori**

della Provincia di Ferrara

**Università IUAV di Venezia,
Scuola di Dottorato**

**Università degli Studi di Ferrara,
Dipartimento di Architettura**

Crediti iconografici

Silvana Bellino 165, 166	Ettore Secco d'Aragona 89	© Simona Bellandi / Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Laboratorio fotografico 148, 149	© Studio Crabb 83
Casabella 53	Smithsonian Institution Archives, Washington 160, 161	© Gianni Berengo Gardin / Contrasto 88, 169	© The Trova Studios, LLC 20
Seymour Chwast, The Pushpin Group 168	George Sowden 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 208	© ECAL / Gianluca Manganiello 32, 33, 34	© The Trustees of the British Museum 178
Domus prima di copertina, 29, 52, 57, 61, 190	Toni Thorimbert 191	© ECAL / Niccolò Quaresima 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 29, 36, 57, 79, 95, 98, 99, 102, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 162, 172, 181, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225	© Vitra Design Museum, Estate of George Nelson 19, 48
Mario Dondero e Galleria Massimo Minini, Brescia 157, 158	Clino Trini Castelli 81	© Eredi Hans von Klier 85	
Eredi Walter Ballmer e Archivio Walter Ballmer, Milano 18, 100, 101, 102, 103, 104, 105	Davide Turrini, Marco Manfra, Igor Bevilacqua 43	© Amparo Fernández Otero 38, 39	
Per gentile concessione	Eredi Egidio Bonfante 76, 77	© Alberto Fioravanti 82, 84	
Archivio Bazzani Zveteremich, Milano 89, 90, 91, 92, 93, 94	Eredi Rolly Marchi 21	CC BY SA Fondo Paolo Monti / Civico Archivio Fotografico / Fondazione BEIC – Biblioteca Europea di Informazione e Cultura, Milano 66, 67, 70, 106, 112, 136	
Archivio privato Hollein, Vienna 58	Eredi Roberto Pieracini 81	© Fons Fotogràfic F. Català-Roca – Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcellona 26, 40, 41, 42	
Archivio Tomás Maldonado, Milano 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125	Eredi Giovanni Pintori 97	© Griffith Institute, University of Oxford / Harry Burton 179	
Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa, Ivrea 126	Fondazione Franco Albini, Milano 69	© Edgar Hyman 138, 139, 140	
Archivio Carlo Scarpa, Collezione MAXXI Architettura, Fondazione MAXXI, Roma 135, 137, 138, 139, 140	Fondazione Centro studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134	© Andrea Leone / Archivio Frediani, Massa 150	
Archivio Grazia Varisco, Milano 159	Fondazione Jacqueline Vodzoz e Bruno Danese, Milano 153	© Armin Linke 107, 108, 109, 110	
Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès 37	King & Miranda, Milano 17, 62, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, quarta di copertina	© Elisabetta Mori 111	
Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea	L'Architecture d'Aujourd'hui 58	© Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Firenze prima di copertina	
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 36, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 68, 71, 72, 73, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 95, 97, 98, 99, 102, 104, 131, 132, 133, 134, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 151, 152, 154, 155, 163, 164, 167, 168, 169, 191, 201, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225	© Tommaso Pellegrini 188		
Federico Barbon quarta di copertina	Xanti Schawinsky Estate, Svizzera prima di copertina, 29, 52	© H. Schnaars 86, 87	

Colophon

traduzioni
Isobel Butters
(da italiano a inglese)
Daniela Tanner Hernández
(da spagnolo a italiano)

redazione
Milena Archetti

progetto grafico
Federico Barbon

carte
Fedrigoni Sirio Grigio Perla 290 g/m²
Lessebo 1.3 Rough White 100 g/m²
Magno Gloss 135 g/m²

caratteri tipografici
Magister, Aldo Novarese (1966),
Omnitype 2015
Rima, Simon Mager,
Omnitype 2016

*Identità Olivetti.
Spazi e linguaggi 1933-1983*

a cura di
Davide Fornari
Davide Turrini

coordinamento editoriale
Daniela Smailzi

contributi di
Alessandra Acocella
Chiara Barbieri
Renata Bazzani Zveteremich
Marco Giorgio Bevilacqua
Paolo Bolpagni
Alessandro Brodini
Alessandro Chili

Graziella Leyla Ciagà
Alessandro Colizzi
Galileo Dallolio
Elena Dellapiana
Amparo Fernández Otero
Ali Filippini

Caterina Cristina Fiorentino
Davide Fornari

Lucia Giorgetti
Josefina González Cubero
Stefania Landi

Lorenzo Mingardi
Santiago Miranda

Elisabetta Mori
Pier Paolo Peruccio
Niccolò Quaresima
Paolo Rebaudengo

Raimonda Riccini
Dario Scodeller

Azalea Seratoni
Daniela Smailzi
George Sowden

Elena Tinacci
Caterina Toschi
Elisabetta Trincherini

Marcella Turchetti
Davide Turrini
Denise Ulivieri

Carlo Vinti
Stefano Zagnoni

L'editore ha fatto il possibile per rintracciare i titolari dei diritti del materiale protetto da copyright utilizzato nel testo, si scusa per le involontarie imprecisioni e omissioni, resta a disposizione degli aventi diritto e si impegna a integrare le referenze in future edizioni del volume.

© 2022
Triest Verlag für Architektur, Design
und Typografie, Zurigo, triest-verlag.ch,
e rispettivamente gli autori di testi, foto-
grafie e progetti.

ISBN 978-3-03863-061-6

Triest Verlag riceve una sovvenzione
per gli anni dal 2021 al 2024 dall'Ufficio
federale della cultura nell'ambito delle
sovvenzioni degli editori svizzeri.

Questa pubblicazione è stata
realizzata con il sostegno di
ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne
HES-SO / Haute Ecole Spécialisée
de Suisse Occidentale
Università degli Studi di Ferrara

éca |
Hes·so



Università
degli Studi
di Ferrara

in quarta di copertina

Diagramma a cristallo dei campi di attività
Olivetti per la mostra "Design Process. Olivetti
1908-1978", design King & Miranda, 1979,
rielaborazione grafica Federico Barbon, 2021.

Le macchine per scrivere Olivetti, famose in tutto il mondo, rappresentano l'eredità industriale e l'identità visibile di un'azienda che è stata allo stesso tempo innovativa e complessa, materiale e immateriale. Queste molteplici identità sono al centro di un progetto di ricerca interdisciplinare promosso da ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne e dall'Università degli Studi di Ferrara, in collaborazione con l'Associazione Archivio Storico Olivetti di Ivrea.

Identità Olivetti. Spazi e linguaggi 1933-1983 presenta i risultati di questa ricerca attraverso il contributo di 37 autori, analizzando il fenomeno Olivetti nel suo complesso e prestando particolare attenzione all'evoluzione dell'azienda e alla collaborazione di designer come Xanti Schawinsky, Carlo Scarpa, Hans von Klier, Ettore Sottsass, Egidio Bonfante e Walter Ballmer, tra gli altri.

Il volume esamina lo sviluppo dell'identità aziendale Olivetti, dalla fondazione dell'Ufficio Pubblicità nel 1933 all'inaugurazione del padiglione permanente alla Fiera di Hannover nel 1983, considerato come il passo finale di una strategia di corporate identity particolarmente efficace.

Le quattro sezioni che compongono il libro analizzano i negozi e gli allestimenti in occasione di fiere ed esposizioni, nonché i linguaggi che hanno plasmato il vocabolario Olivetti: comunicazione visiva e interaction design, attività culturali e promozionali. Le testimonianze dei designer Santiago Miranda e George Sowden, insieme a quelle di ex addetti alle vendite e alla formazione Olivetti, sono raccolte nella sezione finale, mentre due saggi visivi con documenti editi e inediti dell'Archivio Storico Olivetti completano il libro.

