

ID: 1005

MICROSTORIE

FRANCO ALBINI E IL PROGETTO DELL'EFFIMERO (1936-1958): LE FONTI D'ARCHIVIO COME TRACCE DELL'EVOLUZIONE DI UN METODO

Chiara Lecce

PAROLE CHIAVE

allestimenti, exhibition, fonti primarie, Franco Albini, History of design, primary sources, storia del design

Il contributo fa particolare riferimento a due ricerche basate su fonti dirette svolte studiando i materiali raccolti dalla Fondazione Franco Albini, istituzione che, fra gli obiettivi primari, persegue il recupero e la valorizzazione di un vastissimo patrimonio archivistico dedicato al lavoro di uno dei più importanti architetti italiani del Novecento.

La prima riguarda il lavoro svolto dall'autrice per il progetto del *Museo virtuale sulle esposizioni di Franco Albini*. Una ricerca che ha rappresentato un'occasione di approfondimento e scoperta di elementi inediti del progetto albiniano, ottenuti con il recupero di tutti i disegni fino alla scala 1:1, delle relazioni di progetto, delle fotografie e dei documenti disponibili, nel tentativo di restituire la memoria, ormai perduta a causa della natura effimera, dei suoi progetti di allestimenti. La seconda ricerca, tuttora in corso, riscopre dall'archivio un faldone, nominato "Prospettive di mobili", che apre una storia del tutto inesplorata. Realizzato durante il secondo periodo bellico, costituisce una preziosa raccolta di oggetti e mobili disegnati da Albini a conferma di un periodo prolifico e determinante. Due fonti che vorrebbero quindi rafforzare la tesi che vede i decenni Trenta e Quaranta come ricchi di fermento progettuale e base fondante delle sue grandi opere architettoniche e della produzione di mobili di serie del dopoguerra.

1. La Fondazione Franco Albini e il suo Archivio

"È più attraverso le nostre opere che diffondiamo delle idee piuttosto che

non attraverso noi stessi.”^[1]

La Fondazione Franco Albini è stata istituita nel 2007, circa un anno dopo l’inaugurazione della grande mostra *Zero Gravity. Franco Albini Costruire le modernità*, curata da Fulvio Irace e allestita da Renzo Piano in occasione del centenario della nascita di Albini. Il lavoro della Fondazione nasce grazie al coordinamento di Marco e Paola Albini, figlio e nipote dell’architetto, con la costituzione di un comitato scientifico composto da Carlo Bertelli, Giampiero Bosoni, Federico Bucci, Francesco Dal Co, Francesco Moneta e l’oggi defunto Bob Noorda.

L’impegno primario della Fondazione è sin dal principio rivolto al recupero e alla valorizzazione del patrimonio archivistico conservato nella sede di via Telesio 13 a Milano.^[2] Un patrimonio dichiarato di notevole interesse storico dal Ministero per i beni culturali nel 2002, che ad oggi conta circa 22.000 disegni, 6.000 fotografie, 2.500 diapositive, oltre a centinaia di documenti firmati da Franco Albini (1929-1955), dallo Studio Albini-Helg (1955-1970), dallo studio Franco Albini, Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini (1970-1977). Hanno quindi avuto inizio in maniera pressoché parallela le attività di ricerca e studio dei materiali d’archivio insieme alla catalogazione e sistematizzazione vera e propria dei materiali stessi. Se, infatti, tutto il lavoro svolto dallo studio a partire dal dopoguerra aveva ricevuto un criterio di catalogazione abbastanza preciso, il materiale precedente la guerra ne era privo.

Franco Albini è unanimemente riconosciuto come uno dei più importanti maestri dell’architettura italiana del Novecento, simbolo di rigore ed etica progettuali intrapresi come “missione”, membro integrante della “scuola milanese” del razionalismo italiano assieme a Edoardo Persico, Giuseppe Pagano, Figini e Pollini, BBPR, Piero Bottoni e Ignazio Gardella.

Proprio il ruolo di “maestro” lo ha reso negli anni il soggetto di numerose pubblicazioni. Una ricca letteratura principalmente dedicata al suo impegno per l’edilizia popolare e l’urbanistica, ma soprattutto alle sue maggiori architetture degli anni Cinquanta e Sessanta: i quattro musei genovesi (le gallerie di Palazzo Bianco e Palazzo Rosso, il museo del tesoro di San Lorenzo, il museo di Sant’Agostino), gli uffici Ina a Parma (1950-1954), gli uffici comunali ancora a Genova (1950-1963), la sede della Rinascente a Roma (1957-1961) e le stazioni della Linea 1 della Metropolitana Milanese (1962-1964), per citarne solo alcune (Albini, Helg & Piva, 1990; Rossi Prodi, 1996; Piva & Prina, 1998; Bucci & Irace, 2006). Si tratta di grandi progetti, dell’affermazione e della messa in opera di una lunga esperienza, frutto di un programmato processo di perfezionamento che in realtà ha origine molti anni

prima.

Da qui lo studio approfondito dell'archivio e il suo stesso riordino hanno rappresentato una chiave di lettura primaria dell'opera di Albini. Dai primi anni Duemila la scoperta di materiali poco conosciuti, se non del tutto inediti, appartenenti ai primi anni di produzione dell'architetto, ha definito e completato lo studio e la conoscenza dell'intero percorso progettuale albiniano.

Come affermato da Cristina Bianchetti (1988) "l'analisi dei piccoli archivi privati costituisce in questa prospettiva una preziosa via per la comprensione del formarsi delle posizioni teoretiche e degli atteggiamenti pratici" (p. 35). Il primo risultato di questi nuovi studi sono stati i volumi editi da Electa dedicati a *I musei e gli allestimenti di Franco Albini* (Bucci & Rossari, 2005) e a *Il design e gli interni di Franco Albini* (Bosoni & Bucci, 2009). Le due pubblicazioni hanno di fatto portato alla luce un percorso fondato principalmente sul progetto degli interni, degli allestimenti temporanei e degli oggetti: la raffinata gavetta progettuale nello studio di Gio Ponti tra il 1929 e il 1931, i primi lavori con il socio Giancarlo Palanti dal 1932, l'adesione definitiva al gruppo dei razionalisti e infine il lungo periodo di produttiva "sospensione" durante gli anni della guerra (Bosoni & Bucci, 2009).

La fortunata, e quasi unica nel suo genere (molti importanti archivi d'architettura e design sono stati nel tempo smembrati e dislocati in luoghi diversi, a volte anche lontani geograficamente), natura di bene protetto dalla Soprintendenza dei beni culturali, ha fatto dell'archivio Albini un campo di ricerca perfetto, poiché tutti i materiali sono conservati in un unico luogo: disegni, fotografie, documenti, modelli, prototipi, libri, riviste d'epoca e persino, di recente scoperta, alcuni video 8mm girati da Albini stesso. Questa condizione favorevole ha fatto sì che il lavoro di rivalorizzazione dell'archivio si sia potuto sviluppare attraverso tipologie di ricerca differenti.

2. Il Museo virtuale degli allestimenti di Franco Albini e le fonti d'archivio

Una delle prime iniziative della Fondazione è stata la messa a punto del *Museo virtuale degli allestimenti* di Franco Albini, con l'obiettivo di ridare una memoria più vivida di quei preziosi progetti effimeri così ricchi di concetti e valori del metodo albiniano da rappresentarne di fatto una strategica palestra progettuale.

Il valore del progetto degli allestimenti temporanei raggiunge picchi elevatissimi in Italia proprio durante gli anni Trenta. Il regime fascista ebbe

in effetti un duplice atteggiamento nei confronti della “rivoluzione” razionalista (Bosoni, 2008, p. 24). Se, infatti, in un primo momento la reazione verso i fermenti artistici dei futuristi e le visioni moderniste degli architetti razionalisti fu di assoluto entusiasmo e condivisione di quella forte spinta avanguardistica (come dimostra la Casa del Fascio di Giuseppe Terragni a Como, 1932-1936), dalla metà degli anni Trenta, acuendosi poi con l’approssimarsi del conflitto mondiale, il regime fascista si richiude in un cupo e retorico immaginario monumentale ispirato alle grandi architetture dell’Impero Romano, simbolo di potenza e invincibilità. I principi etici del razionalismo italiano, fondati sui valori di democraticità del progetto e di distribuzione equa delle risorse, aspiravano a un’architettura standardizzata costruita industrialmente, molto lontana quindi dagli imponenti edifici di regime come il Palazzo della Civiltà Italiana di Ernesto Lapadula a Roma (1939) o la stazione centrale di Milano di Ulisse Stacchini (1931).^[3]

Questo portò di fatto alla quasi impossibilità da parte dei razionalisti di realizzare concretamente architetture. Ed è a questo punto che l’opportunità di esprimere le proprie idee rivoluzionarie si può di fatto concretizzare negli allestimenti temporanei, in particolare a partire dal 1933 con l’inaugurazione della Triennale di Milano all’interno del Palazzo dell’Arte progettato da Giovanni Muzio. Qui hanno inizio una serie di ambiziosi e rigorosi progetti di architettura razionalista in forma di prototipi in scala 1:1 (oggi si chiamerebbero *mockup*).

A riprova del ruolo cruciale delle esposizioni temporanee come momenti di libera espressione e sperimentazione ritroviamo le seguenti riflessioni di Giuseppe Pagano sulle pagine di “Domus” (1942) che nello specifico fa riferimento al rapporto tra le arti:

L’unico posto in cui è stata permessa talvolta una certa libertà sperimentale e fu concesso ad architetti moderni di tentare la collaborazione tra gli artisti più vivi in una rischiosa prova di coerenza fu il terreno delle esposizioni. Su questo solo campo io ho potuto lavorare e tentare una efficace collaborazione fra varie arti. E da quello che è stato fatto in questo effimero ma glorioso banco di prova si è ricavato qualcosa che dura ancora, almeno come insegnamento di gusto, almeno come indagine verso una moderna interpretazione del monumentale, almeno come ricerca per stabilire i limiti di una decorazione artisticamente funzionalmente e moralmente sopportabile (p. 230).

Anche il giovane Franco Albini inizia il personale percorso nel campo dell’allestimento temporaneo dando prova fin dal principio di saper realizzare con estrema coerenza le sue idee. Idee alle quali rimarrà fermamente saldo in una prospettiva di ossessivo perfezionamento.

Un processo descritto articolatamente da Marcello Fagiolo nel 1979 in *Genesi di un linguaggio. L'astrazione magica di Albin e la "via italiana" al design e alle esposizioni (1930-1945)* che racchiude già nel titolo, una visione ben precisa e anticipatoria dell'opera di Albin riguardo il legame tra i suoi progetti espositivi, gli interni domestici e gli oggetti singoli. Nel saggio di Fagiolo emergono dei filoni identificativi dell'approccio albiniano agli allestimenti: "Diaframma, trasparenza, traslucidità", "La griglia spaziale e i montanti filiformi", "L'incastellatura-ingabbiatura", "L'idea del volo e del cielo", "La voliera, la gabbia, l'albero", "Il telaio di fili", "Le tensostrutture e lo spazio sospeso" o "Il veliero e l'altalena". A proposito del tema "I metalli bianchi e i materiali poveri", Fagiolo scrive: "Ad Albin, ovviamente, non interessava né la retorica dell'effimero a ogni costo né la retorica dell'autarchia, ma soltanto il principio della massima economia e il valore didattico della progettazione, considerata come una variante in funzione anche dei diversi materiali".

Il progetto del museo virtuale nasce nell'ottica di riportare alla luce i più minuziosi dettagli di questi interni effimeri, la cui cura nella progettazione e realizzazione emerge solamente attraverso l'attento lavoro di recupero di tutte le possibili fonti utili alla loro riproduzione tridimensionale (virtuale).

Dal 2008 la Fondazione ha pertanto iniziato a collaborare con i designer Francesco Fusillo e Chiara Lecce e il gruppo Accenture per la ricostruzione di sette progetti: il Padiglione Ina alla Fiera Campionaria di Milano (1935), la *Mostra dell'antica oreficeria Italiana* per la VI Triennale di Milano (1936), la *Mostra dell'abitazione* (Stanza d'albergo, Alloggio tipo per quattro persone e Alloggio popolare) per la VI Triennale Milano (1936), la Stanza per un uomo, ancora per la VI Triennale di Milano (1936), l'allestimento della Sala Montecatini del piombo e dello zinco per la *Mostra autarchica del minerale italiano* a Roma (1938), la Stanza di soggiorno in una villa per la VII Triennale di Milano (1940) e infine il negozio Olivetti di Parigi (1958-1960).

Il lavoro d'archivio diventa la base fondante per affrontare il lavoro di ridisegno e riproduzione: foto, relazioni di progetto, disegni, elenchi d'archivio, lettere e cataloghi delle esposizioni, riviste e libri come materiale integrativo di completamento.

In pratica, le operazioni di ricalco dei disegni originali (elaborate digitalmente), il confronto fra le quote reali e le proporzioni dei disegni, lo studio dei dettagli dal materiale iconografico (molti retri delle fotografie contengono preziose informazioni sul progetto: dai colori ai materiali, dalle ditte di produzione ai collaboratori coinvolti), il ridisegno dei singoli oggetti presenti negli allestimenti e infine la necessità di far riaffiorare gli aspetti materici e cromatici (difficilmente percepibili dai materiali fotografici

dell'epoca), rappresentano efficacissimi strumenti di studio e rielaborazione dei progetti stessi.

In questa occasione sono stati considerati solo quattro dei sette progetti, a titolo esplicativo delle numerose riflessioni emerse durante il lavoro di ricerca.

Prima di approfondirli è possibile introdurre un discorso comune relativo all'analisi dei materiali recuperati. Uno degli elementi più interessanti emersi per i quattro progetti è l'omogeneità dei materiali recuperati in archivio: i disegni sono tutti di natura tecnica, su carta da lucido di vari formati (dall'A4 all'A1) e non sono pressoché mai presenti schizzi se non alcuni rapidi appunti a matita sul disegno tecnico; il materiale fotografico è una fonte riccamente documentata, quasi sempre di esecuzione professionale (ad esempio, da foto Crimella Milano per la Triennale) e completata sul retro di ogni fotografia da riferimenti descrittivi del progetto (materiali, aziende di produzione, colori ecc.); la rassegna stampa è ordinata in appositi raccoglitori e sono presenti riviste dell'epoca. Documenti e lettere sono invece pressoché assenti, fatta eccezione per le relazioni di progetto che sono costituite generalmente da una o due sintetiche pagine di testo. Quest'ultimo punto trova invece il suo completamento nel caso degli allestimenti delle Triennali, nei cataloghi (conservati in Fondazione) e nei documenti cartacei (principalmente lettere) custoditi invece solo negli archivi della Triennale di Milano.

L'assenza degli schizzi è forse l'elemento che colpisce maggiormente rispetto alla comprensione e allo studio di un metodo progettuale, ma lascia però intendere chiaramente l'importanza per Albini del disegno tecnico come strumento di risoluzione formale di spazi, moduli, griglie, relazioni di oggetti ma anche di nodi, profili, incastri e congiunzioni di materiali diversi. Lo schizzo, inteso come pura gestualità di forme, se pure probabilmente sarà esistito, non è quasi mai stato conservato, considerato poco rilevante rispetto alla definizione di un progetto (anche nel caso di opere non realizzate).

Stanza per un uomo
Mostra dell'arredamento
VI Triennale di Milano, 1936
Progetto: Franco Albini

Il progetto di questo piccolo allestimento per la ditta Dassi disegnato da Franco Albini per la VI Triennale è forse tra i più ammirati e conosciuti. Il materiale d'archivio comprende quindici fotografie in bianco e nero e una quarantina di disegni tecnici su carta da lucido di diverse dimensioni, in scale dall'1:50 all'1:1, di pressoché ogni dettaglio dell'ambiente.



Fig. 1 - Franco Albini, pannello esplicativo del progetto per la Stanza per un uomo con l'elenco delle aziende coinvolte e i tre concetti chiave, e vista d'insieme dell'allestimento, VI Triennale di Milano, 1936 / @ Archivio Fondazione Franco Albini.

Nato come modello sperimentale di abitazione per un “singolo uomo”, racchiude nei suoi 27 mq una sorprendente concentrazione di soluzioni funzionali “per uno stile di vita moderno” realizzate in ogni singolo dettaglio. Un’ambiente dimostrativo, quasi estremizzato nella ricerca del modello di *machine à habiter* lecorbuseriana, in cui tutta la configurazione dello spazio è determinata da oggetti d’arredamento e quasi completamente dedicata alla cura e all’igiene del corpo (culto tipico del periodo fascista ma estendibile alle idee moderniste dell’epoca). Intenti che vengono esplicitati e dichiarati nell’allestimento stesso da un pannello posizionato all’ingresso (fig. 1):

- Accenno a semplificare la pianta, riunendo in un unico grande ambiente, oltre alcuni servizi, le diverse occupazioni che l’uomo svolge in casa, avvicinando tra loro le zone destinate al sonno, allo studio, alla lettura, alla ginnastica;
- Accenno a soluzioni di sfruttamento dello spazio in senso verticale, nel letto sospeso, nell’armadio praticabile sul suo piano superiore, nella libreria a due fronti;
- Accenno all’importanza dell’esercizio fisico e dell’igiene del corpo come parte integrante della vita spirituale e intellettuale dell’uomo: nella sistemazione degli attrezzi sportivi di normale uso e nello sviluppo della zona destinata in modo particolare alla ginnastica quotidiana.^[4]

Il progetto risulta sorprendente per molteplici aspetti: la tipologia, l’idea di concepire un ambiente dedicato a un singolo uomo, rompeva già di per sé il tradizionale modello familiare composto da padre, madre, figli; la configurazione dello spazio, si potrebbe dire un contemporaneo monolocale

super attrezzato e razionalmente concepito per soddisfare tutti i bisogni primari dell'uomo (fatta eccezione per il cibo), costruito a partire da tre pareti perimetrali, esclusivamente da arredi; infine la perizia dei dettagli e degli oggetti inventati per l'occasione, maniacalmente progettati, disegnati e realizzati.

La pianta è scandita a pavimento da quadrati di linoleum bianco. Il primo ambiente visibile è lo studio: una scrivania con ripiano in marmo, quattro poltroncine, prototipi disegnati da Albini con l'applicazione della gommapiuma Pirelli (Bosoni, 2014) e la libreria che funge anche da colonna centrale di tutto l'allestimento. Dallo studio sono già visibili: un volume nero (il retro dell'armadio) e il pannello in vetro e specchio con serigrafati alcuni schemi di esercizi ginnici. Dopo lo studio si entra, infatti, in un unico ambiente in cui tutte le restanti funzioni sono concentrate sullo sfondo di una grande parete in beola. Il letto è posto a circa due metri d'altezza, privo di ogni protezione o ulteriori confort, un piano orizzontale per dormire, un oggetto quasi surreale per la sua secchezza nel disegno. Lo spazio ricavato al disotto del letto è occupato da un vogatore (altro attrezzo ginnico tipico dell'epoca). A lato, il grande armadio attrezzato, poco visibile nelle foto ma come dimostrano i disegni d'archivio interamente progettato in ogni dettaglio (spazi per abiti lunghi, i soprabiti, le giacche, le scarpe con tacco su tubi metallici, senza tacco su graticci di legno a maglia quadrata, le camicie in cassetti bassi dell'altezza di 6 cm, la biancheria in cassetti dell'altezza di 12 cm) (fig. 2).



Fig. 2 - Franco Albini, Stanza per un uomo: dettaglio dell'angolo armadio/letto con vogatore per gli esercizi e disegni in scala 1:20 degli elementi interni dell'armadiatura, VI Triennale di Milano, 1936 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Altro elemento sorprendente e assolutamente contemporaneo è il modulo bagno: la doccia è un parallelepipedo di cristallo che lascia in vista i tubi

d'acciaio cromato in un gesto modernista di esaltazione della tecnicità, il lavabo è appoggiato al cristallo e sorretto da sue esili gambe in tubo metallico, la parte dei servizi è invece celata da due tende in gomma coprenti. L'angolo opposto dell'ambiente è invece dedicato esclusivamente allo sport. Albini progetta minuziosamente lo stand, con fondo a griglia metallica, contenente tutti gli attrezzi da montagna (egli stesso era un grande appassionato di alpinismo), disegnando in scala 1:1 tutti i possibili tipi di agganci. A terra, un tappeto di linoleum per fare ginnastica (fig. 3).

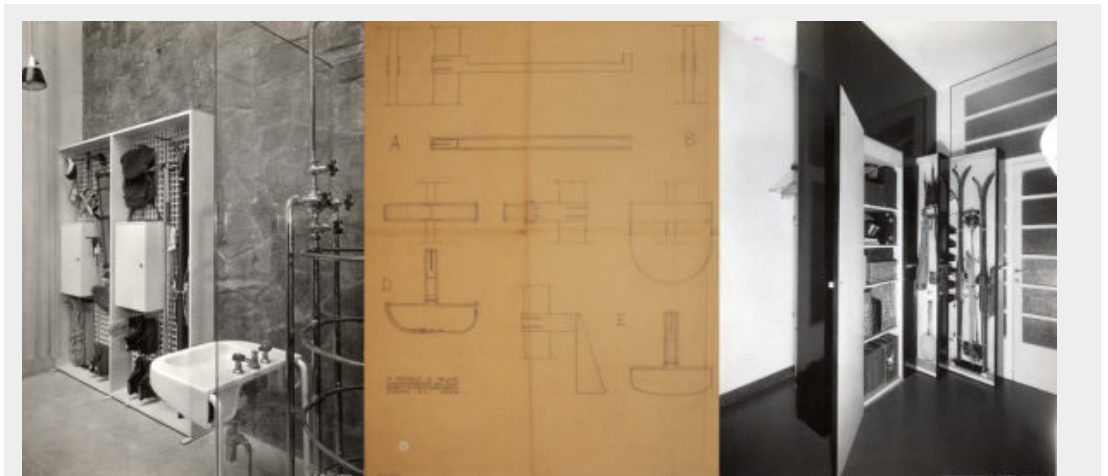


Fig. 3 - Franco Albini, Stanza per un uomo: dettaglio del mobile per gli attrezzi sportivi e disegni tecnici al vero dei diversi tipi di agganci del mobile attrezzato, VI Triennale di Milano, 1936; dettaglio della parete attrezzata all'interno dell'appartamento Falck in Corso Venezia a Milano, 1936 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

La Stanza per uomo riletta in ogni dettaglio appare ironicamente e letteralmente proprio come quella "palestra" progettuale che l'esercizio dell'allestimento rappresenterà per il suo percorso progettuale: il dialogo tra gli oggetti, la verticalità, la cura degli spazi di servizio e del dettaglio artigianale, la modularità.

Mostra dell'abitazione

VI Triennale di Milano, 1936

Progetto: Franco Albini, Renato Camus, Paolo Clausetti, Ignazio Gardella, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti, Gabriele Mucchi, Giancarlo Palanti, Giovanni Romano

Il progetto di allestimento dalla *Mostra dell'abitazione* è sicuramente meno noto ma comunque già indagato e pubblicato (Bosoni & Bucci, 2009). Il ridisegno di questo grande allestimento è stato ancora una volta uno

strumento di approfondimento prezioso. Il materiale d'archivio, infatti, è estremamente ricco e comprende 54 fotografie in bianco e nero (completate da ricche descrizioni sul retro di ognuna), e più di un centinaio di disegni tecnici su carta da lucido di grandi formati, di tutti e tre i tipi di alloggi. La *Mostra dell'abitazione* riuniva in realtà una serie di proposte ideate come soluzioni a differenti tipologie abitative e realizzate, anche in questo caso, in scala reale. Albini è coinvolto nello specifico nel progetto di tre prove: tipo di alloggio di un locale studiato per un albergo di soggiorno, per una pensione o per un edificio ad alloggi di un locale con servizi centralizzati; tipo di alloggio per quattro persone; tipo di alloggio di due locali per quattro persone nel quartiere Fabio Filzi dell'Istituto per le case popolari di Milano.



Fig. 4 - *Mostra dell'Abitazione*, Alloggio per quattro persone: pannello introduttivo elencante i tre principi della mostra e disegno delle possibili combinazioni degli elementi modulari del tavolo, VI Triennale di Milano, 1936 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

L'intera *Mostra dell'abitazione* era basata su precisi presupposti metodologici coerenti con i principi dell'architettura razionalista (fig. 4):

- 1) I concetti di serie applicati all'organizzazione dell'alloggio ed agli elementi dell'arredamento;
- 2) Componibilità, intercambiabilità, trasformabilità dell'arredamento ottenute con un modulo costante;
- 3) Esclusione di materiali e soluzioni di eccezione.

Nella impostazione particolare del piano si offrivano diverse possibilità di ordinamento: quella di presentare successivamente diverse soluzioni di uno stesso ambiente, oppure fare una presentazione in base soltanto a criteri estetici ricercando rapporti di masse, di spazi e di colori; infine raggruppare i locali nella successione logica di un appartamento. Si è scelta questa ultima

soluzione per il fatto che nell'alloggio un ambiente deve essere considerato non in sé stesso ma nei suoi rapporti con quelli contigui (Guida alla VI Triennale di Milano, p. 25).

Il ridisegno ha riguardato tutti e tre gli ambienti, ma la descrizione dell'intero allestimento non può essere riportata in questa sede per intero.

□ Considerando solo il tipo di alloggio per quattro persone (uno spazio molto esteso di circa 160 mq il cui affitto veniva indicato di 10.000 lire) è possibile individuare una serie di dettagli che sintetizzano lo spirito dei tre progetti. Partendo dalla pianta, appare estremamente evidente dai disegni la volontà di seguire una rigorosa griglia modulare, che viene esplicitata e proiettata come disegno a soffitto, bianco su nero, per evidenziarne il valore. Ma al di là di uno sterile esercizio stilistico il concetto di griglia viene preceduto da una serie di riflessioni elaborate a monte dal gruppo di architetti che partono dall'osservazione dello svolgersi della vita domestica moderna, individuando quindi le abitudini dei diversi membri della famiglia e i rapporti esistenti tra queste abitudini, arrivando a stabilire una nuova concezione della vita individuale e familiare. Queste riflessioni hanno portato alla concezione in pianta di un grande sviluppo della zona diurna dell'alloggio: un unico grande soggiorno nel "quale le diverse occupazioni dei vari membri della famiglia si svolgeranno una accanto all'altra, nelle zone destinate ad esse e dotate di arredamento adatto" (Guida alla VI Triennale di Milano, p. 27).

Ecco che il grande spazio continuo è interamente configurato attraverso l'uso di arredi modulari: armadi, scaffali, griglie metalliche, tavoli. Il materiale d'archivio riporta il lungo lavoro dedicato a questi elementi: decine di disegni di ogni singolo oggetto presente e diversi modellini di studio (di cui restano solo le fotografie). L'essenzialità è la chiave di lettura del progetto di tutti gli oggetti, l'obiettivo è la risoluzione delle problematiche di ottimizzazione degli spazi: "a causa delle abitudini di vita più complesse che moltiplicano il numero e i tipi degli oggetti d'uso, dal vestiario ai servizi adatti alle diverse occupazioni degli abitanti" (Guida alla VI Triennale di Milano, p. 27). La zona notte è invece poco definita: le camere da letto, ridotte alle dimensioni minime necessarie, sono poste in continuità con lo spazio giorno, separate solamente da una serie di grandi armadi, partecipando quindi del volume d'aria dell'intero appartamento. Gli armadi sono costituiti da un elemento madre costante e da elementi interni intercambiabili (fig. 5).



Fig. 5 - *Mostra dell'Abitazione*, Alloggio per quattro persone: vista dello spazio aperto dello studio, vista del corridoio di connessione alla zona notte e modello della stanza da letto matrimoniale tipo, VI Triennale di Milano, 1936 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Altro elemento distintivo è la cura dedicata agli spazi di servizio e agli impianti: sanitario, elettrico, termico, telefonico ecc., progettati con cura per una loro corretta integrazione - anche estetica - all'interno dello spazio. L'impianto di illuminazione è invece affidato a una serie di apparecchi di produzione industriale della ditta tedesca Kandem:^[5] a soffitto il modello n. 831 e a parete il n. 830, disegnati da Siegfried Heinrich Bormann nel 1930, e per i comodini il modello 702e di Marianne Brandt e Hin Bredendieck del 1928 (fig. 6).



Fig. 6 - *Mostra dell'Abitazione*, Alloggio per quattro persone: dettaglio della zona di servizio (con lampada della ditta Kandem) e disegni di dettaglio degli elementi modulari

Fa eccezione un interessante apparecchio a soffitto, collocato nel soggiorno, progettato da Albini appositamente per la mostra: un sistema semplice composto da otto lampade a sospensione collegate tra loro da un unico binario al quale è a sua volta sospeso un elemento metallico sottostante che alloggia otto piastre di vetro che fungono da diffusori (fig. 7).

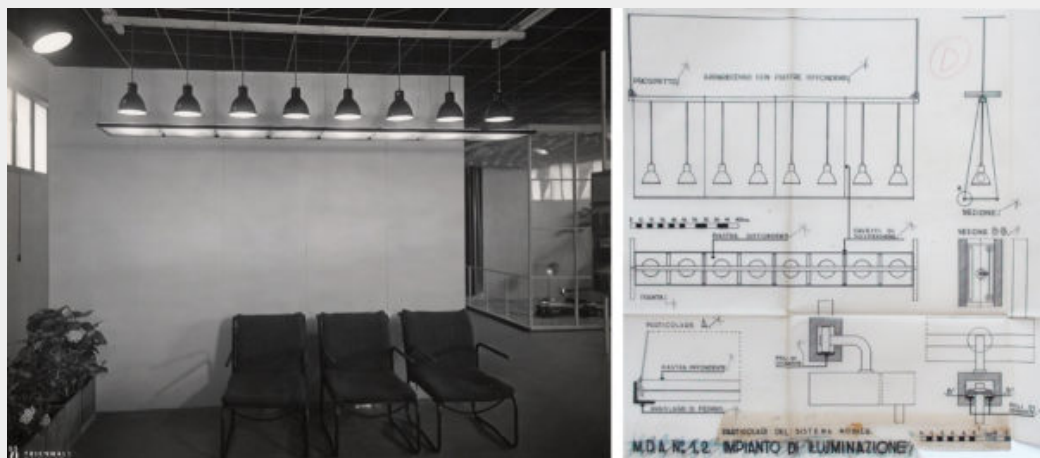


Fig. 7 - *Mostra dell'Abitazione*, Alloggio per quattro persone: dettaglio dell'angolo del soggiorno illuminato dal sistema di otto lampade disegnato da Albini e dettagli del disegno del sistema di illuminazione in scala 1:20 e 1:10, VI Triennale di Milano, 1936 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Infine, la scelta dei materiali, svolta su una base rigorosamente funzionale, segue il punto 3 dei principi iniziali, ossia una completa esclusione di quelli costosi e speciali preferendo l'utilizzo di materiali di produzione industriale "Materiali comuni e poveri trovano la loro funzione più adatta, persine più classica; e il loro valore estetico interpretato secondo una nuova intelligenza delle cose" (Guida alla VI Triennale di Milano, p. 28). Ritroviamo ad esempio dall'elenco dei produttori: l'applicazione della Gommapiuma Pirelli per l'imbottitura di sedie (le stesse della Stanza per un uomo) e materassi, le stoffe grezze e i tappeti tessuti a mano da Fede Cheti, i pavimenti in linoleum, le tende in gomma della Pirelli.

I medesimi criteri sono poi stati applicati con le dovute differenze di destinazione per l'Alloggio popolare e per la Stanza d'albergo. Il progetto della *Mostra dell'abitazione* racchiude quindi numerosi elementi di progetto che ritorneranno nella metodologia albiniana, come l'utilizzo della griglia

modulare e l'attenzione agli spazi ordinari, funzionali e quotidiani inseriti con leggerezza senza mai toccar pareti (l'esercizio progettuale della mostra era proprio dedicato alla risoluzione spaziale degli alloggi in affitto), una caratteristica che Manfredo Tafuri definirà il "lasciar essere" di Albinì (1982, p. 66) e che ritornerà costantemente nell'opera di Albinì di volta in volta perfezionata. Emerge infine in questo allestimento quell'equilibrato modo di mostrare elementi tecnici e materiali industriali con disegni raffinati ed essenziali. Riaffiorano qui le parole di Gio Ponti che commentando la mostra *Scipione e del "Bianco e Nero"* del 1941, allestita all'interno della Pinacoteca di Brera, definisce Albinì "un artista che si fida, che crede nell'ingegnere che ha in sé, un grande ingegnere ad un tempo fantastico e preciso" (Ponti, 1944, p. 19). Il progetto della leggerezza e dei complessi giochi di tensostrutture sarebbe arrivato pochi anni dopo, nel 1940 alla VII Triennale di Milano, con l'allestimento della Stanza di soggiorno per una villa, ma soprattutto con l'esperimento della libreria Veliero per il suo appartamento di via De Togni, progettata nello stesso anno.

Stanza di soggiorno per una villa
VII Triennale di Milano, 1940
Progetto: Franco Albinì

È una concezione antiegoista delle cose, che ci porta a quel concetto basilare dell'architettura moderna di sentire tutte le cose e tutti i problemi legati fra loro nella coerenza organica della concezione architettonica, dell'ambiente, della casa e della città (Albinì, 1941, p. 34).

Con queste parole Carla Zanini Albinì, sorella di Franco Albinì, introduce il progetto di allestimento della Stanza di soggiorno per una villa realizzato per la VII Triennale di Milano nel 1940. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a uno degli allestimenti temporanei più noti di Albinì, ma ancora una volta l'approfondimento dei documenti e il lavoro di ridisegno hanno fatto emergere o rafforzato molti elementi della sua visione progettuale.

Colpisce innanzitutto lo spirito con cui Albinì affronta concettualmente il suo lavoro. Uno spirito che dati i tempi in cui viene concepito, ossia in prossimità dell'entrata in guerra dell'Italia, prova in qualche modo a passare oltre, seguendo uno slancio ottimistico, di speranza per un futuro che avrebbe difatti caratterizzato l'impegno progettuale di Albinì proprio durante gli anni della guerra. Con la *Stanza di soggiorno per una villa* Albinì introduce nuova luce nella sua visione degli interni, quel "realismo magico"^[6] ripreso da Giampiero Bosoni (2009, p. 138) che richiama nuovi elementi poetici e spiazzanti in combinato equilibrio con altrettante soluzioni tecniche e razionali.

L'ambiente colpisce per l'immediata sensazione di trovarsi in un altro luogo:

spostandosi visivamente da fuori a dentro l'allestimento ci si trova di fronte più a una scenografia, a uno spazio "sempre più etereo e impressionista" (Albini C., 1941).

Tutte sensazioni che Franco Albini naturalmente non esprime nelle sue rigorose relazioni di progetto, ma che invece gli appartengono intrinsecamente.

Trattandosi di un'esposizione dove venivano raffrontate diverse tendenze architettoniche, questo ambiente è stato studiato e realizzato non con la pretesa di dare completa soluzione di ogni problema ma semplicemente all'impostazione di problemi funzionali, tecnici e stilistici suscettibili di una completa soluzione in sede pratica (fig. 8).^[7]



Fig. 8 - Franco Albini, Stanza di soggiorno per una villa: vista d'insieme dei due livelli dell'allestimento e retro della fotografia n. 603 con la relazione di progetto, VII Triennale di Milano, 1940 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

L'ambiente è disposto su doppia altezza dividendo le funzioni in pranzo e conversazione al piano terra e lettura e studio al primo. I due piani sono collegati da una leggerissima scala sospesa da cavi d'acciaio alla struttura del

soppalco. L'intenzione è quella di definire un interno-esterno, la parete di fondo è infatti completamente vetrata e attraverso di essa si intravede il disegno di un giardino, creando un forte effetto di continuità. La visione organica dell'ambiente si ritrova anche nella scelta di inserire un albero al suo interno, posizionato al centro della stanza che attraversa i due livelli. Un progetto che ritrova la sua concretizzazione nella ristrutturazione della ottocentesca villa Neuffer a Ispra sul lago Maggiore, messa a punto proprio nel 1940. Come nella villa di Ispra ritroviamo il pavimento in beola grigia a spacco naturale con giunti larghi e sigillati con cemento bianco, una pavimentazione dall'estetica più da esterni che da interni, che rafforza quindi l'effetto di consequenzialità tra il fuori e il dentro (fig. 9).



Fig. 9 - Franco Albini, Stanza di soggiorno per una villa: vista dal piano superiore del pavimento in beola e in vetro, VII Triennale di Milano, 1940; vista della scala e della vetrata su due livelli di casa Neuffer a Ispra, 1940 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Altro elemento sperimentale che segue questa concezione è infine il (finto) prato fiorito che, entrando all'interno, viene ricoperto da un pavimento galleggiante in cristallo temperato trasparente. L'ambiente è poi "popolato" da una serie di presenze stranianti: la scultura di cemento colorato rosa terracotta di Jenny Wiegmann,^[8] il tavolo da pranzo con piano di mosaico di

marmo e vetro disegnato da Giuseppe Del Bon, la gabbia degli uccelli in rete di refe rossa, tesa dall'alto al basso tra due anelli ellittici e le due surreali poltrone "seggiovia", un'invenzione spazzante ed unica che vede le due sedute dondolare nel soggiorno sospese al soppalco con due profilati d'acciaio a T curvato dipinti di bianco, mentre la struttura delle poltrona è in tubolare metallico bianco con imbottitura in gommapiuma.

In questo progetto Albini crea un'ulteriore connessione, quella con una serie di soluzioni spaziali e disegni di oggetti realizzati per i suoi appartamenti in via Cimarosa (1937-1938) e poi in via De Togni (dal 1940), luoghi di massima sperimentazione e libertà di espressione per l'architetto. La corrispondenza tra questi due interni si ritrova nella presenza nella Stanza di soggiorno per una villa di alcuni oggetti disegnati da Albini in quel periodo, come le due poltrone con struttura delle gambe a X di rovere sabbaiato, "il fusto, comprendente sedile e schienale, è fissato alla struttura portante all'estremità superiore con due bulloni e portato all'estremità anteriore del sedile con una cinghia di cuoio. Si sfrutta così l'elasticità dell'elemento di legno costituente il bracciolo e la gamba posteriore".^[9] Le due poltrone sopra descritte (che ritroviamo nel salotto di casa Albini in via De Togni insieme alla versione divano a due posti) sono il primo prototipo di quello che sarebbe diventato il modello Fiorenza prodotto dall'azienda Arflex dal 1952 e, con ulteriori modifiche, da Poggi nel 1967 (per ritornare oggi nel catalogo Arflex) (fig. 10).



Fig. 10 - Franco Albini, Stanza di soggiorno per una villa: dettaglio del tavolo in mosaico disegnato da Giuseppe Del Bon e della scultura di Jenny Wiegmann, poltrona con struttura a X di rovere sabbaiato e lampada in tubolare d'ottone e coppia di poltrone "seggiovia" sospese alla struttura del soppalco, VII Triennale di Milano, 1940 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Tra le due poltrone all'interno dell'allestimento si colloca un altro progetto familiare di casa Albini, ossia la lampada Mitragliera nella sua prima versione

in tubolare d'ottone sostenuto da un elemento metallico piegato a V. La lampada sarà poi realizzata in un'altra versione, in cui il tubo d'ottone si innesta su una base in legno levigata come un corpo di fucile con appoggio su tre piedi, una versione che meglio si identificherà con l'appellativo Mitragliera per la sua forte similitudine con l'assetto di una mitragliatrice da campo dell'epoca. Caratteristica che varrà come uno dei pochi oggetti *ready-made* disegnati da Albini. □Al piano superiore, dedicato alla lettura e allo studio, si trova invece un inedito dondolo-amaca con struttura in tubolare metallico verniciato di bianco e una rete come appoggio, oggetto anch'esso piuttosto surreale e sperimentale rispetto alla versione precedente disegnata da Albini e presente negli interni del suo appartamento in via Cimarosa nel 1938. Per la stessa Triennale del 1940, nella sezione *Criteri per la casa d'oggi*,^[10] Albini ridisegna una versione del dondolo questa volta in legno. Operazione forse influenzata dalle richieste autarchiche del periodo, in cui era richiesta l'applicazione dei materiali italiani e il metallo iniziava a diventare un materiale prezioso per la causa bellica. La versione in legno, intatta nel suo design, arriverà alla produzione in serie con Poggi a partire dal 1959, per poi passare alla collezione *I Maestri* di Cassina dal 2008 (fig. 11).



Fig. 11 - Franco Albini: disegno del dondolo-amaca per la Stanza di soggiorno per una villa, VII Triennale di Milano, 1940; dondolo in tubolare metallico nell'appartamento Albini di via Cimarosa, 1938; dondolo in legno presentato alla mostra *Criteri per la casa d'oggi*, VII Triennale di Milano, 1940 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Nel lavoro di riproduzione della Stanza di soggiorno per una villa è emerso infine un ulteriore elemento inedito: il colore. Le immagini severe in bianco e nero dell'epoca hanno sempre riportato una resa neutra degli ambienti in termini di percezione dei colori e poche informazioni anche sulla materialità delle superfici. Rileggendo le indicazioni accuratamente riportate sul retro delle fotografie o nelle relazioni di progetto è stato invece possibile ricostruire tutti i dettagli delle finiture con colori e materiali originali.

Emerge così una visione del tutto nuova di questo ambiente in cui l'effetto surreale e poetico ne è ancor più esaltato in un bilanciato gioco di contrasti cromatici: le poltrone "seggiovia" sono rivestite in stoffa a righe larghe bianche e blu acceso, le poltrone "Fiorenza" sono invece ricoperte di stoffa tessuta a mano di cotone azzurro, il tappeto è di ginestra rosso acceso, la rete è anch'essa rossa e naturalmente i fiori dell'albero sono rosa.

Negozi Olivetti

Parigi, 1958-1960

Progetto: Franco Albini con Franca Helg

L'illuminata commissione di Adriano Olivetti per i progetti dei negozi Olivetti in tutto il mondo coinvolge anche Albini nel 1958, ormai all'apice della sua carriera. Il negozio di Parigi rappresenta senza dubbio il punto d'arrivo esemplare del percorso albiniano sul tema della leggerezza e degli allestimenti. Un progetto che racchiude pressoché tutti gli elementi distintivi della sua opera.

Il tema è un salone di esposizione per le macchine da calcolo e da scrivere aperto direttamente sulla Rue du Faubourg e all'interno, diaframma fra l'esposizione e gli uffici, due salette per le prove e le dimostrazioni sulle macchine stesse. Per suggerimento dell'Ingegnere Adriano Olivetti, ad aumentare il concetto e il carattere di sala di esposizione, sono posti accanto alla produzione Olivetti alcuni dipinti e alcuni disegni di pittori

contemporanei di grandi qualità.^[11]

L'archivio conserva trentadue fotografie, di cui due a colori e più di un centinaio di disegni tecnici su carta da lucido che comprendono, come nei casi precedentemente analizzati, il disegno di tutto lo spazio fino al dettaglio più piccolo (la sezione del montante in scala 1:1, l'elemento di giunzione dei moduli, l'attacco delle lampade a soffitto). Ancora una volta quindi la ricchezza dei disegni ha contribuito a una ricostruzione minuziosa e fedele del progetto durante il lavoro di modellazione virtuale.

Albini interviene su molti livelli all'interno del negozio, concentrando in uno spazio relativamente piccolo, tutte le nozioni perfezionate e rielaborate in ormai più di vent'anni di lavoro.

Il primo tema è ancora una volta la leggerezza. Leggerezza che si concretizza nella messa a punto di un nuovo montante in legno che ha ormai raggiunto la più alta perfezione. La concezione spaziale riprende un sistema ben collaudato dal 1941 con la mostra *Scipione e del "Bianco e Nero*, reso ancora più poetico per la *Mostra dell'arte italiana* a Stoccolma nel 1953 e ripreso per il sistema dello stand Rhodiatoce per Montecatini alla Fiera campionaria di Milano del 1955. Ancora una volta le parole di Ponti ci aiutano a percepire in maniera compiuta il linguaggio di queste opere (fig. 12):

Quest'uomo calmo, artista, taciturno ed elegante anche di figura, contenutissimo nei modi, e nella voce, si muove agevolmente fra queste sue cose che sono tese come silenti strutture musicali: le sensazioni che esse danno son visive, non sono di slancio e di movimento, sono dipendenti dal "lavoro" con i materiali, le diresti in noi sensazioni "nervose": le sue forme le sentiamo in noi per similitudini e contrazioni nervose, come quando ripetiamo in noi, contraendoci per tensioni interiori, lo slancio di un saltatore o lo sforzo e l'azzardo d'un acrobata (Ponti, 1944, p. 19).

A Parigi Albini riprende la griglia di cavi tesi che questa volta ha maglia triangolare, ben rappresentata nei disegni in pianta e in proiezione sul soffitto. Tutto il sistema degli espositori si gioca quindi attraverso una precisa composizione geometrica composta da un modulo base costituito da tre montanti e un pannello triangolare in legno. I moduli possono quindi concatenarsi e distribuirsi liberamente nello spazio seguendo la griglia soprastante, rendendo l'allestimento flessibile a possibili cambi di configurazione dello spazio a seconda delle necessità (fig. 13).



Fig. 12 - Franco Albini: mostra *Scipione e del "Bianco e Nero"*, Pinacoteca di Brera, 1941; *Mostra d'arte italiana a Stoccolma*, 1953; stand Rhodiatoce alla Fiera Campionaria di Milano, 1955 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

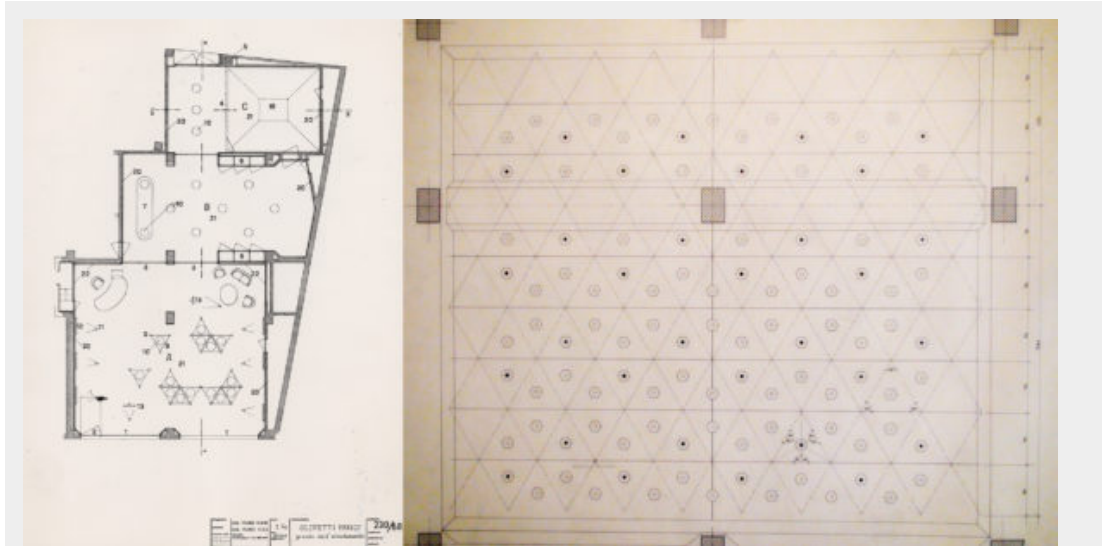


Fig. 13 - Franco Albini e Franca Helg, negozio Olivetti: pianta in scala 1:50 con l'inserimento degli arredi e pianta della griglia triangolare di cavi a soffitto per il sistema modulare dell'allestimento (gli esagoni centrali indicano gli attacchi dei cavi elettrici per l'illuminazione), Parigi, 1958 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Le macchine Olivetti sono quindi appoggiate sui ripiani triangolari che, grazie a un sistema di agganci integrati nella struttura del montante, possono essere posizionati ad altezze differenti.

Un secondo tema caratterizzante il progetto è dato dalla scelta di Albini di dare all'interno del negozio (collocato in un edificio moderno e piuttosto anonimo) un'atmosfera più calda e uniforme.

Così la continuità degli ambienti è affidata all'uniformità di materiali e colori e la luce completa l'effetto generale. L'interno viene così concepito come un unico spazio monocromatico: le pareti e il soffitto sono rivestiti in panno verde, i piani di esposizione sono rivestiti del medesimo panno verde e il pavimento è ricoperto da moquette tonale. Il colore verde diventa il perfetto sfondo complementare al ritmo dei sottili montanti in mogano marrone-rossastro lucido eseguiti dalla Cantieri Milanesi di Concorezzo. L'illuminazione ambientale è tenue, mentre spiccano le piccole lampadine a bulbo posizionate al termine di ogni montante, rendendo dall'esterno un effetto di cielo stellato (fig. 14).



Fig. 14 - Franco Albini e Franca Helg, negozio Olivetti: disegno tecnico in scala 1:1 del montante del sistema di allestimento e vista delle vetrine, Parigi, 1958 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

L'illuminazione puntuale delle macchine Olivetti è invece affidata a lampade in vetro disegnate appositamente da Albini con Franca Helg, prodotte da Venini. La griglia a soffitto funge anche da sistema elettrificato flessibile seguendo il modulo triangolare. A completare l'effetto di continuità spaziale due specchi sono posizionati strategicamente tra i due ambienti (fig. 15).



Fig. 15 - Franco Albini e Franca Helg, negozio Olivetti: dettaglio del sistema di ripiani componibili per l'esposizione delle macchine Olivetti e del sistema di illuminazione di lampade in vetro Venini; disegno del dettaglio in scala 1:1 del portascritte per le macchine in esposizione, Parigi, 1958 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Il secondo ambiente è concepito invece per restituire un effetto forse ancora più scenografico: quasi completamente scuro con sole cinque lampade di Venini a sospensione che illuminano centralmente una sola scrivania in cui era possibile provare le macchine, e lateralmente una serie di mobili a parete contenenti gli altri modelli. Le scaffalature in questo caso sono in palissandro e panno grigio prodotte da Poggi. L'integrazione delle opere d'arte rappresenta infine un ultimo semplice compito per Albini, la cui maestria nell'esposizione dell'arte è stata ormai già consacrata nel progetto del museo di Palazzo Bianco a Genova concluso nel 1951. □L'inaugurazione del negozio parigino l'8 aprile 1959 richiamò una folta presenza di personalità del governo francese, delle amministrazioni, degli ambienti economici e industriali e del mondo dell'arte e della cultura anche italiani. L'allestimento fu sostituito dopo soli sette anni dall'altrettanto rinomato progetto di Gae Aulenti del 1966. Motivo per cui consideriamo in questa sede il negozio Olivetti come un progetto altrettanto effimero.

3. "Prospettive di mobili"

"Qualche anno fa si è molto parlato e scritto intorno ai mobili tipo. [...] Poi è intervenuto un periodo di silenzio. Disinteressamento? Noncuranza? Tutt'altro: silenziosa operosità" (Bega, 1943, p. 318). La silenziosa operosità, rilevata da Melchiorre Bega nel 1943 sulle pagine di *Domus*, coglie bene la situazione in cui lo stesso Albini, insieme ai suoi contemporanei, operava nel campo del progetto. Gli anni tra il 1939 e il 1948 rappresentano una palestra progettuale non dissimile dal caso appena analizzato degli allestimenti temporanei, indirizzati questa volta al tema del progetto del mobile singolo per la produzione industriale. Il mobile tipo per l'appunto.

Albini insieme a molti altri - tra cui Gardella, lo studio BBPR, Ponti, Carlo Mollino, Carlo De Carli, Ettore Sottsass, Pietro Chiesa, Carlo Enrico Rava, Guglielmo Ulrich, Ico Parisi - è coinvolto a partire dal 1939 in una serie di concorsi per il design del mobile.^[12] Inizia così un periodo che si protrarrà per tutti gli anni della guerra di sfrenati disegni e sperimentazioni dedicati al design degli oggetti. Impegno che, data l'impossibilità di realizzare progetti a scala più grande, diventa pressoché a tempo pieno. Nel 1943 Albini si ritrova sfollato a Piacenza a causa dei bombardamenti a Milano, rimanendovi confinato fino alla fine della guerra.

Il risultato di questo lungo esercizio è un grande faldone custodito nell'archivio Albini denominato "Prospettive di mobili". Sfogliando il contenuto del faldone, una delle osservazioni più lampanti è di natura

strettamente tecnica relativa all'esecuzione dei disegni, ossia l'incongruenza del titolo della cartella rispetto alla natura quasi esclusivamente assonometrica dei disegni. L'elemento è tutt'altro che irrilevante in quanto la natura del disegno tecnico di precisione è una caratteristica imprescindibile per Albin, che affronta il disegno del mobile (come dell'allestimento temporaneo), in ogni dettaglio, utilizzando quindi uno strumento di rappresentazione prevalentemente architettonico, a dimostrazione dell'eguale importanza progettuale dedicatagli. Inoltre, questa tipologia di disegno, e quindi di metodo progettuale, trae origine dalla lunga esperienza artigianale perfezionata da Albin già negli anni Trenta durante i primi anni di lavoro presso lo studio Ponti-Lancia (1929-1932)^[13] e in seguito costantemente perfezionata, come già dimostrato in questa sede. Le assonometrie dei mobili, ordinatamente suddivise in tipologie (divani, sedie, poltroncine, tavoli, tavolini, mobili per soggiorno etc.), sono eseguite su fogli di carta da lucido di formato A4, il che implica un disegno di dimensioni molto contenute ma altrettanto precise e ricche di dettagli nell'esecuzione: dal capitonné della poltroncina allo spaccato assonometrico che mostra la struttura dell'oggetto, finanche al dettaglio del bottone, di una cerniera, di una manopola e di un piedino. L'elaborato è quasi sempre ricalcato a china o a matita e in pochi e splendidi casi a colori. Tuttavia, contrariamente alla precisione esecutiva dei disegni, al di là del nome del cliente o del produttore, non appaiono sui fogli ulteriori indicazioni relative ai materiali e alle finiture utilizzate, caratteristica questa che riporta più a un criterio da "catalogo visivo", quindi di portfolio da mostrare, piuttosto che di uno strumento tecnico vero e proprio (fig. 16).



Fig. 16 - Franco Albini, faldone "Prospettive di mobili": selezione dalle serie poltroncine, sedie pieghevoli e mobili radio (1938-1950) / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Il faldone rappresenta quindi un grande catalogo, messo insieme da Albini durante gli anni della guerra (integrato anche in anni successivi), che raccoglie centinaia di disegni di mobili di ogni tipologia: alcuni già realizzati per gli interni di singoli clienti, altri proposti negli innumerevoli concorsi sopra accennati. Alcuni derivano dalla breve parentesi del negozio AR.AR. (Architetti Arredatori), iniziativa intrapresa tra il 1942 e il 1943 come un'impresa artigianale commerciale sotto la direzione dell'ingegner Macchi e

con il sostegno degli architetti poi confluiti nel gruppo A.R.: Albini, Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Bottoni, Gardella, Minoletti, Mucchi, Pagano, Palanti, Pucci, Romano (Comunicazione, 1943). Macchi aveva aperto un negozio nel centro di Milano dove esponeva mobili di propria produzione, eseguiti su disegno di quegli stessi architetti (diventato nel 1943 AR.RA. Arredamenti Razionali).

Fonte preziosa, il faldone ci fa capire pertanto l'intenzione esplicita di Albini di raccogliere tutti i progetti nella prospettiva futura di poterli riproporre alle aziende dopo la guerra. Una silenziosa operosità pronta a riemergere negli anni del boom economico.

Scorrendo le decine di modelli di poltroncine, appare evidente, ad esempio, quella costruzione metodologica ossessiva che ha contraddistinto la storia della poltroncina Luisa (Bosoni & Bucci, 2009), lo studio tipo della poltroncina pieghevole in compensato, il mobile radio, la poltrona accogliente ("Fiorenza"), il tavolo smontabile, le librerie leggere con sistema a montanti, i più vari oggetti piccoli. Le note e i cartigli sui ridotti fogli in carta da spolvero in formato A4 sono la prova dei numerosi passaggi che ogni oggetto attraverserà dal prototipo unico alla produzione di serie. Numerose, ad esempio, le annotazioni relative al grande concorso per il rinnovo degli interni della turbonave Conte Biancamano nel 1948, al quale Albini partecipa insieme a Livio Castiglioni e Giancarlo De Carlo, vinto da Ponti.

Nulla andava gettato, ma ripreso, ristudiato e ottimizzato per la produzione industriale e proposto a un'azienda. Il risultato è una fase di collaborazioni molto intensa già a partire dai primissimi anni del dopoguerra: l'edizione RIMA (1947), l'azienda ASTRA per mobili scolastici (1945-1946), Besana (1949), la breve collaborazione (1946-1948) con la ditta Figli di Amedeo Cassina per la poltroncina n. 431 e la poltrona n. 432, altra variante intermedia del modello Fiorenza (Albini, 2008) industrializzata da Arflex. Le collaborazioni più improntanti e durature vengono strette da Albini con l'azienda Bonacina per gli arredi in midollino e canna d'india (poltrona Margherita e Gala dal 1951) e soprattutto con Poggi di Pavia, a partire dal 1948 con gli interni del Rifugio Pirovano e continuando fino alla fine degli anni Sessanta con i modelli ormai celebri della poltroncina Luisa (1955), del dondolo PS16 (1959), dei tavoli Cavalletto TLS (1950) e TL3 (1951), del tavolino Cicognino TN6 (1953), della libreria a montanti verticali LB7 (1965) e della poltrona Tre Pezzi (1959), tra i principali. A livello internazionale Albini intreccerà interessanti rapporti negli Stati Uniti con la società Altamira e con l'azienda Knoll che ancora oggi ha in catalogo lo scrittoio con base a X in metallo e ripiano in cristallo del 1938. In Europa invece sono documentati alcuni contatti con i grandi magazzini svedesi per componenti per la casa Nordiska Kompaniet (nominativo più volte annotato sui disegni di "Prospettive di mobili") per la produzione di alcuni arredi.

Lo studio di questo materiale apre a una moltitudine di riflessioni. Sono documenti in certi casi misteriosi poiché difficilmente riferibili a determinati progetti o aziende, proprio perché rappresentano un esercizio, un lavoro di sistematico ridisegno fatto di minuziosi particolari la cui lettura deve essere necessariamente sia contestuale che di dettaglio. Riflessioni che in questa sede lasciamo momentaneamente in sospeso per ulteriori approfondimenti.

4. Conclusioni

La rilettura di queste due tipologie di fonti vorrebbe rafforzare, in questa occasione, la tesi che vede per Albini i decenni Trenta e Quaranta come anni ricchi di fermento progettuale e base fondante delle grandi opere architettoniche e della produzione di mobili di serie del dopoguerra. L'osservazione dettagliata dei materiali ha dato la possibilità di analizzare, studiare e osservare un percorso progettuale su una scala temporale di vent'anni circa. Nonostante a volte si tratti di opere molto conosciute e commentate, lo studio delle fonti primarie ha rappresentato una risorsa originale che completa la comprensione delle tecniche e delle dinamiche di progetto, dei soggetti operanti e delle linee guida ideologiche, delineandone la continuità metodologica. Una rilettura che in conclusione mira alla tutela della memoria e alla valorizzazione di un patrimonio, quello della Fondazione Franco Albini, ricco di messaggi per il presente e il futuro sia in ambito didattico-educativo che storico-critico.

Riferimenti bibliografici

Albini, C. (1941, gennaio). A proposito di un arredamento esposto alla VII Triennale. *Costruzioni-Casabella*, 157, 34-40.

Albini, M. (2008). Franco Albini. Della "castigata stringatezza". In G. Bosoni (a cura di), *Made in Cassina* (pp. 146-147). Milano: Electa.

Albini, M., Helg, F., & Piva, A. (1990). *Franco Albini, architecture and design 1934-1977*. New York: Princeton Architectural Press.

Barbiellini Amidei, R. [2011]. *Genni (Jenny Wiegmann Mucchi)*. Disponibile presso <http://www.150anni.it/webi/stampa.php?wid=2072> [ultimo accesso 15 novembre 2017].

Bega, M. (1943, luglio). Presentiamo i mobili tipo. *Domus*, 187, 318.

- Bianchetti, C. (1988, marzo). Materiali d'archivio. *Urbanistica*, 90, 35.
- Bontempelli, M. (2006). *Realismo magico e altri scritti sull'arte*. Milano: Abscondita.
- Bosoni, G. (2008). *Design italiano*. New York: The Museum of Modern Art-5 Continents Editions.
- Bosoni, G., & Bucci, F. (2009). *Il design e gli interni di Franco Albini*. Milano: Electa.
- Bosoni, G. (2014). Franco Albini e la Gommapiuma Pirelli. Per una storia della schiuma di lattice di caucciù in Italia (1933-1951). *AIS/Design Storie e Ricerche*, 4. <http://www.aisdesign.org/aisd/franco-albini-e-la-gommapiuma-pirelli-per-un-a-storia-della-schiuma-di-lattice-di-caucciù-in-italia-1933-1951>.
- Bucci, F., & Irace, F. (a cura di) (2006). *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire le modernità*. Milano: Electa.
- Bucci, F., & Rossari, A. (a cura di) (2005). *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*. Milano: Electa.
- Comunicazione (1943, luglio). *Domus*, 187, 66.
- Fagiolo, M. (1979). Genesi di un linguaggio. L'astrazione magica di Albini e la "via italiana" al design e alle esposizioni (1930-1945). In Studio Albini (a cura di), *Franco Albini, architettura e design 1930-1970*, catalogo della mostra, Milano, Rotonda di via Besana (dicembre 1979-febbraio 1980), Firenze: Centro Di.
- Gregotti, V., & Marzari, F.G. (2002). *Luigi Figini e Gino Pollini*. Milano: Mondadori Electa.
- Guida della VI Triennale* (1936). Milano: SAME.
- Pagano, G. (1942, giugno). La legge del due per cento. *Domus*, 174, 230.
- Piva, A., & Prina, V. (1998). *Franco Albini 1905-1977*. Milano: Mondadori Electa.
- Ponti, G. (1944, febbraio). Stile di Albini, ovvero il gusto di Albini. *Stile*, 38, pp. 7-23.
- Roh, F. (2007). *Post-espressionismo: realismo magico: problemi della nuova pittura europea*. Napoli: Liguori.

Rossi Prodi, F. (1996). *Franco Albini*. Roma: Officina.

Tafari, M. (1972). Design and Technological Utopia. In E. Ambasz (a cura di). *Italy the new Domestic Landscape* (pp. 388-404). New York: The Museum of Modern Art.

Tafari, M. (1982). *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*. Torino: Einaudi.

[[8]] Jenny Wiegmann, detta anche Genni (1895-1969), scultrice di origine tedesche e moglie di Gabriele Mucchi, apparteneva al gruppo di artisti legati alla rivista *Corrente* (Barbiellini Amidei, [2011]).[[81]]

NOTE (← returns to text)

1. Estrapolato dal dibattito tenuto da Albini durante l'MSA (Movimento di Studi per l'Architettura) dell'estate 1959.←
2. Un luogo per altro ancora vivo e operante data la continuità professionale di Marco Albini e del figlio Francesco, attivamente impegnati come architetti nello Studio Albini.←
3. Se pur qui riportata come una ricostruzione forse troppo contratta e schematizzata di un periodo estraneamente denso di figure progettuali eterogenee e specificità territoriali, la sintesi appare utile in questa sede al fine di inquadrare una specifica necessità del gruppo degli architetti razionalisti. Per ulteriori approfondimenti: Gregotti & Marzari, 2002; Tafuri, 1972.←
4. Cartella 0637-0651 VI Triennale 1936 Stanza per uomo, fotografia n. 0638.←
5. I modelli della Kandem sono stati molto utilizzati da Albini in diversi interni ma anche da molti altri architetti razionalisti, tra cui Gardella, come esempio di ottimo oggetto industriale funzionale ed essenziale nel design.←
6. La definizione "realismo magico" fu introdotto per la prima volta nel 1925 dal critico tedesco Franz Roh in riferimento alle correnti pittoriche italiane del ritorno all'ordine degli anni Venti, come Novecento, Valori plastici e la Pittura metafisica di De Chirico. In Italia il termine è stato ripreso dallo scrittore Massimo Bontempelli in riferimento a figure come Antonio Donghi, Felice Casorati e Cagnaccio di San Pietro (Bontempelli, 2006; Roh, 2007).←
7. Albini, retro fotografia n. 603, cartella 0599-0615, VII Triennale 1940, Stanza di soggiorno per una Villa.←
8. ←
9. Albini, retro foto n. 610 cartella 0599-0615, VII Triennale 1940, Stanza di soggiorno per una Villa.←
10. Con Piero Bottoni, Renato Camus, Enrico A. Griffini, Cesare Mazzocchi, Maurizio Mazzocchi, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti.←
11. Comunicato stampa per la rivista "L'Architettura. Cronache e Storia", agosto 1962. Si tratta di una piccola esposizione di opere di grandi autori Klee e Chagall, dipinti di Mafai, un paesaggio toscano di Rosai, una natura morta di Morandi, una tempera di Campigli. Si riconoscono inoltre alcuni manifesti pubblicitari realizzati da Giovanni Pintori.←
12. Concorso "Un ufficio tipico moderno in Masonite" (1938), concorso per i mobili Wohnbedarf di Zurigo (1940), concorso "La casa per tutti" indetto dalla Triennale di Milano (1943), "International Competition for Low-Cost Furniture Design" del MoMA di New York (1948) e due concorsi Fedi Cheti "Lo stile nell'arredamento moderno" (tra il 1948 e 1949).←

13. Si vedano i mobili presentati alla Biennale di Monza del 1930, l'appartamento Ferrarin a Milano (1931-1932) o l'appartamento Gobbi a Milano (1932).←