

documenti di architettura

# IL DESIGN E GLI INTERNI DI FRANCO ALBINI

a cura di giampiero bosoni e federico bucci

**Electa**

## Sommario

Gli autori ringraziano Francesco Dal Co, Paola e Marco Albini per aver promosso e sostenuto il progetto di questo volume, che non avrebbe potuto essere realizzato senza la preziosa collaborazione di Claudio Camponogara, Chiara Lecce, Chiara Lionello e Annette Tosto alle ricerche archivistiche e di Giovanna Crespi, Chiara Fasoli, Gisella Giammarresi, Virginia Ponciroli e Paolo Tassinari alla produzione editoriale.  
G.B., F.B.

- 6** Stanze di vita quotidiana  
*Federico Bucci*
- album**
- 28** Complementi d'arredo
- 32** Arredamento di casa Ferrarin
- 36** Arredamento del padiglione Masonite
- 38** Stanza di soggiorno e studio-biblioteca  
alla Galleria dell'Arredamento
- 40** Arredamento della Casa a struttura d'acciaio
- 42** Arredamento di casa Scognamiglio
- 44** Arredamento di casa Peiti
- 46** Mobili prodotti da Parma Antonio & Figli (Saronno)
- 48** "Mobili smontabili per gli ufficiali  
in Africa orientale"
- 50** Mostra dell'Abitazione
- 54** Stanza per un uomo
- 56** Arredamento di casa Minetti
- 60** Arredamento di casa Falck in via Manin
- 62** Arredamento di casa Albini in via Cimarosa  
(angolo via De Alessandri)
- 70** Progetti di apparecchi radio
- 72** Arredamento di casa Levi-Broglio
- 74** Ristrutturazione e arredamento di villa Levi-Broglio
- 76** Villa Pestarini
- 80** Ristrutturazione e arredamento  
dell'Istituto di bellezza Elisabeth Arden
- 82** Progetti di concorso
- 84** Stanza di soggiorno in una villa
- 86** Allestimento della sezione Criteri per la casa d'oggi
- 88** Ristrutturazione e arredamento di villa Neuffer
- 92** Interni commerciali
- 94** Arredamento dell'albergo-rifugio Pirovano
- 96** Mobili prodotti per La Rinascente
- 100** Design della produzione industriale
- 110** Arredamento di casa Pini
- 112** Arredamento della "casa per un amatore d'arte"  
(casa Marcenaro)
- 116** Restauro e arredamento della torre Formiggini
- 118** Arredamento di casa Brion
- 122** Albini e la "profezia" del design italiano.  
«L'"astrazione magica" dell'Albini "arredatore»  
*Giampiero Bosoni*

Albini e la "profezia" del design italiano.  
«L'«astrazione magica» dell'Albini "arredatore"»<sup>1</sup>  
Giampiero Bosoni

*...come s'entrasse in un quadro o in una poesia.*

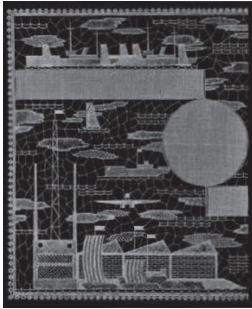
Raffaello Giolli, 1936<sup>2</sup>

«Rinunciò ad elaborare concezioni spaziali autonome, ma trasformava le cavità immettendo nella loro rarefatta stesura aggettivi capaci di farle vibrare»<sup>3</sup>. Con queste parole Bruno Zevi concludeva un intenso articolo commemorativo scritto a pochi giorni dalla scomparsa di Franco Albini avvenuta l'11 novembre 1977.

Questa visione di spazi "ordinari", funzionali e quotidiani (Tafuri lo definiva il «lasciar essere»<sup>4</sup> di Albini) come cavità dalla "stesura rarefatta", entro i quali oggetti "immateriali", "aggettivi", entrano in risonanza come un sistema aperto, dialogante, in armonia, ma anche autonomo, rispetto al contenitore, offre un quadro interessante entro cui leggere un filo rosso costante nella ricerca progettuale di Albini. In tal senso per molto tempo si è utilizzata la definizione di Albini "arredatore"<sup>5</sup> (termine d'indubbia dignità storica, ma anche soggetto a rischiosi equivoci) per spiegare questa sua particolare concezione del rapporto tra sistema degli oggetti e spazio. Forse per capire meglio questa particolare visione degli spazi dell'abitare potrebbe essere più consono richiamare, come sembra alludere lo stesso Zevi, la visione profetica della "cultura del design" italiano, di cui Albini fu certo uno dei primi e migliori interpreti fra gli anni trenta e sessanta. Una profezia annunciata da Giolli già nel 1927 quando scriveva «a chi ignora che l'arte è in una sveglia economica e in un apparecchio economico oltre che nel quadro»<sup>6</sup>; da Persico nel 1930 quando ricordava che «la fabbricazione di un prodotto non consiste tanto in un espediente tecnico, quanto in un segreto spirituale»<sup>7</sup>, o ancora da Giuseppe Pagano nel 1942 sulle pagine di «Costruzioni-Casabella» nell'articolo *Civiltà industriale*<sup>8</sup> quando, mettendo il suo messaggio nella bottiglia, scriveva profeticamente ai posteri: «Si scopriranno un bel giorno, anche da noi, certi rapporti tutt'altro che insignificanti tra il gusto contemporaneo e il cosiddetto "disegno industriale", si scopriranno influenze tutt'altro che superficiali o fortuite tra la fisionomia della "macchina" e certe predilezioni formali del linguaggio artistico contemporaneo; si scopriranno parentele ideali e discendenze tutt'altro che occasionali tra ingegneria e poesia moderna, tra costruzione utilitaria normalizzata dall'industria e architettura funzionale ritmicamente sentita come pura espressione di rapporti spaziali»<sup>9</sup>.

*Alle origini di un pensiero razionale "oltre l'architettura"*

Franco Albini, dopo il liceo classico e la laurea in architettura e ingegneria, inizia la sua formazione accademica pienamente coinvolto dall'emergente neoclassicismo milanese vicino alla corrente artistica del "Novecento"<sup>10</sup>. Dopo alcune appassionate ed eclettiche esperienze



Franco Albini, Giancarlo Piretti, particolare di "Sottopiatto per tavolo all'americana" in pizzo punto Venezia intitolato *I Parti* (da «Domus», 42, giugno 1931).

Franco Albini, libreria Vellero nel soggiorno di casa Albini in via De Togni, Milano, 1940.

in quel variegato e incerto contesto, come racconta una certa aneddotica<sup>11</sup>, incontra il "verbo" della modernità e si trasforma in perfetto discepolo del razionalismo: "illuminato" dal pensiero etico di Edoardo Persico, e successivamente coinvolto da quello politico di Giuseppe Pagano. Al concatenarsi di queste intense esperienze corrisponde per Albini anche una sempre maggiore ricerca in profondità dell'etica propria alla "qualità del fare" del buon mestiere, la professione, e del buon lavoro dell'artigiano, nel quale spesso si riconoscerà. Una dimensione etica del lavoro che, come ha scritto Persico, traduceva in quel "razionalismo artistico", in cui «la cosa più importante è l'oggetto ben disegnato e ben fatto»<sup>12</sup>. Una presa di coscienza che lo porterà ben presto a lavorare sul disegno di ogni singolo oggetto non tanto come parte di un tutto, ma già come tutto in ogni singola parte. «Che l'oggetto ricavato dall'industria nasca spontaneamente bello per virtù propria»<sup>13</sup>, andava annunciando Edoardo Persico come «una delle tesi fondamentali del "razionalismo"» nel suo articolo inedito *La casa nuova* del 1935. In tal modo l'armonia propria e originale di ciascuna parte, il disegno autonomo di ogni singolo oggetto, entrano in risonanza con gli altri e così definiscono, all'interno di una "rarefatta stesura", lo spazio che li contiene: uno spazio che si costruisce a partire dal "vuoto". «È mia opinione – dichiarerà Albini in un sua nota proluone universitaria a Venezia (1954-55) parlando dei suoi progetti di allestimenti per mostre – che sono proprio i vuoti che occorre costruire, essendo aria e luce i materiali di costruzione. L'atmosfera non deve essere ferma, stagnante, ma vibrare, e il pubblico vi si deve trovare immerso e stimolato, senza che se ne accorga»<sup>14</sup>. Una condizione, come ha scritto Carla Zanini Albini, «alla ricerca di un'atmosfera, per creare un ambiente (sia esso stanza o città, casa o quartiere), che sia un mondo a sé stante in cui trasportare l'uomo, per suscitare con l'architettura un momento lirico "come s'entrasse in un quadro o in una poesia" (Giolli)»<sup>15</sup>.

Una chiara enunciazione di questo principio Albini la espone già nel 1933, sia pure in forma quasi celata (com'è nel suo stile), nel testo di commento alle sezioni straniere alla Triennale per la rivista «Edilizia Moderna», quando descrivendo con entusiasmo la Sezione Germanica osservava: «L'arredo di questa sala è "fatto di niente", come dice il pubblico; di quel magnifico e difficilissimo "niente" che forma la più perfetta arte di oggi. Tutta la Sezione è ordinata in uno spirito di modernità così reale che subito si avverte, entrando, quel senso di convinzione profonda, direi di necessità che manca altrove ... Essa ci dà un'impressione d'ordine, non solo formale, ma anzi, soprattutto morale; si sente che qui si è finalmente ben compreso che cosa si vuole e lo si è realizzato a fondo»<sup>16</sup>.



Questa visione si fa ancora più chiara in alcuni testi scritti dalla già citata storica dell'arte Carla Zanini Albini, discepola di Raffaello Giolli e sorella dello stesso Franco Albini. Nei testi scritti per «Casabella» e altre pubblicazioni tra la fine degli anni trenta e i primi anni quaranta, Carla (a cui Franco era molto legato e che verrà a mancare prematuramente nel 1943) non solo risulta una sensibile interprete dell'opera del fratello, ma per molti aspetti appare come la portavoce del suo pensiero<sup>17</sup>. Si direbbe quasi che Albini, per aggirare la sua proverbiale riservatezza, quell'«orgoglio della modestia» (Lionello Venturi) che lui ben rappresenterà, senta il bisogno di un tramite per poter enunciare più liberamente il suo pensiero. Nel luglio-agosto 1942 Carla Zanini Albini scrive sulla rivista «Cellini. Rivista dell'artigianato italiano» un lungo articolo intitolato *Funzione e distribuzione del mobile nella casa moderna*<sup>18</sup> accompagnato solo da grandi foto di interni progettati da Franco Albini, dei quali non si precisa mai né il luogo né la data, quasi che si volesse dare l'impressione che i vari ambienti siano parti della stessa casa<sup>19</sup>. Un gioco di montaggio libero degli spazi, come parti autonome intercambiabili, che ritornerà ancora più evidente in un altro articolo, dal titolo *L'arredamento di un alloggio in affitto. Progetto dell'architetto Franco Albini* (di cui parleremo più avanti), apparso su «Domus» l'anno successivo a cura dello stesso Franco Albini. Tornando al testo di Carla Albini è curioso notare che non viene mai citato il nome di Albini, ma è evidente che il suo pensiero traspare in filigrana un po' in tutto il testo e vi aleggia chiaramente in alcuni passaggi, quali ad esempio: «Il mobile come l'architettura moderna non vuole apparire. La sua funzione è programmaticamente quella di servire [...] Servire nel più semplice, nel più piano dei modi alla vita totale dell'uomo. Da questa volontà di aderenza alla realtà deriva la mancanza assoluta di schemi preconcepiuti, sia nel numero e nel tipo dei mobili, sia nella loro disposizione, che è dettata dalla necessità di chi abita la casa e dalle esigenze dell'ambiente, il mobile non essendo più concepito come un oggetto da collocarsi dentro i locali seguendo uno schema prefisso di fredde simmetrie, ma come elemento compositivo dell'architettura d'interno»<sup>20</sup>; o, più avanti: «Il mobile è uno strumento della vita umana: come l'uomo esso è fatto di realtà e di spirito, di questioni pratiche e di problemi spirituali. Esso è infatti una delle espressioni più immediate del concetto della vita di una data epoca [...] La funzione del mobile nella casa moderna ha quindi acquistato in sostanza quanto ha volutamente perso in appariscenza»<sup>21</sup>. Questo concetto di «forma della sostanza» («sostanza di cose sperate»<sup>22</sup>, scriveva Persico) come superamento della «forma per la forma», è una delle prime conquiste basilari della presa di coscienza razionalista compiuta da Albini nei primi anni trenta, ed è interessante leggere più avanti come andrà a coincidere con un passaggio importante dell'evoluzione progettuale di Gio Ponti, al quale lo stesso Albini darà il suo contributo.

#### *Gli anni della prima formazione tra "Novecento" e art déco (1929-32)*

Le prime opere pubblicate<sup>23</sup> di Franco Albini, venticinquenne e da poco più di un anno laureato, sono dei mobili per una sala da pranzo e dei pizzi ricamati<sup>24</sup>. È Gio Ponti, suo «maestro di bottega» (presso il quale inizia a collaborare già durante il periodo universitario), ad aprire, nel giugno del 1931, a lui e al suo neosocio Giancarlo Palanti, una finestra sulla ancor giovane rivista «Domus - L'arte nella casa»<sup>25</sup>. Guardando attentamente queste immagini è curioso osservare che mentre gli elementi d'arredo della «sala da pranzo», sedie, tavolo e via dicendo, oggetti fondamentali di primaria utilità e quindi più soggetti a una continua ricerca innovativa, appaiono decisamente costretti e condizionati dal gusto «novecentista» dominante, viceversa quello che si ritiene generalmente uno dei manufatti più decorativi, quale appunto il pizzo ricamato, diventa il luogo di una sintesi di immagini, si

direbbe quasi di concetti, che a ben vedere possono addirittura apparire profetici per quello che sarà il vocabolario, lo «stile» di Franco Albini<sup>26</sup>.

In effetti, se da una parte i «Mobili per sala da pranzo di radica di vavona ed ebano macassar con maniglie di noce d'India»<sup>27</sup> mostrano sì una certa capacità di cogliere alcuni spunti di modernità insita nella linea squadrata dell'art déco, soprattutto di accezione francese, ciò non toglie che in questo esercizio d'*enssembler* si nota una qualche goffa solidità tipica di un certo «novecentismo-modernista» che furoreggia in quel momento<sup>28</sup>. Uno sviluppo di quella ricerca di sintesi della classicità che può definirsi la terza e ultima fase dei «neoclassici milanesi» caratterizzata «da un'influenza che non si dovrebbe chiamare razionalista, ma semplicemente di semplificazione; largamente influenzata anche dal gusto della rivista tedesca "Moderne Bauformen" che tende alla stereometria compatta, fatta di volumi elementari, alla forma chiusa»<sup>29</sup>. Dicevamo invece che altro respiro aleggia nelle trame aeree e trasparenti dei pizzi ricamati che Albini firma con Giancarlo Palanti. Innanzitutto i pizzi in punto Venezia, intitolati *I Pizzi*, non sono proposti come decorativi centrotavola, ma come utili «centro e sottopiatti per tavola all'americana (senza tovaglia)», con un disco al centro per poggiare il piatto, fasce rettangolari disposte a turbina intorno al disco per poggiare le posate, il tutto legato da una leggera trama di ricami<sup>30</sup>. Cosa emerge dalla fitta trama di ricami come in un paesaggio metafisico? Edifici industriali con alte ciminiere e antenne con strutture reticolari<sup>31</sup>, l'arditissimo hangar per dirigibili dell'aeroporto di Orly, con struttura parabolica in cemento armato precompresso, progettato dall'ingegner Eugène Freyssinet nel 1920, l'innovativo idrovolante superaerodinamico SIAI Marchetti S55 progettato dall'ingegner Alessandro Marchetti nel 1924, grandi gru portuali e poi transatlantici e soprattutto velieri con vele spiegate e sartie in tensione, il tutto tenuto insieme in una trama a maglie larghe dalla geometria irregolare. Potrebbe sembrare una sorta di rebus enigmistico costruito con alcune fonti d'ispirazione dell'architettura moderna.

Allora ripartiamo ancora con Albini che racconta di aver intrapreso gli studi di architettura presso il Politecnico di Milano, quasi per prova, spinto dagli interessi artistici<sup>32</sup> coltivati durante il liceo classico, incrociati con le salde indicazioni del padre ingegnere. Questa formazione segue i dettami più accademici e si conclude con la laurea nel 1929 con un progetto di chiara impronta novecentista. In quel periodo entra ancora studente in alcuni grossi studi d'architettura milanesi. Lavora con Paolo Mezzanotte e con lo studio Ponti e Lancia. Certa è la sua partecipazione alla stesura del progetto di Gio Ponti per la cappella Borletti (1929-30), come dimostra un disegno di massima della svolta progettuale finale relativa allo schema della pianta, dove compaiono numerose annotazioni di Ponti rivolte ad Albini e che documentano l'interesse per l'organizzazione dell'interno<sup>33</sup>. Un progetto questo non tra i più celebri di Ponti, ma ritenuto dal suo stesso autore una sorta di cerniera tra le prime costruzioni «influenzate da un ambiente detto (dagli altri) "culturalistico" per le loro derivazioni accademico-tradizionali»<sup>34</sup> e le opere successive, dal palazzo Montecatini al grattacielo Pirelli. Per quanto riguarda la prima formazione di Albini, progettista d'interni, è interessante leggere quanto scrive Ponti (1957) riguardo a questo progetto: «Il mio primo (e ben tardivo) vero incontro con l'Architettura avvenne con una certa cappella cimiteriale per la quale dopo aver vagheggiato alquanto "belle forme" che ben ricordo, fui indotto da realistiche esigenze ad applicarmi a raggiungere un certo *optimum* di costituzione pianistica, dal quale si sviluppò - quasi per autogenerazione - la "forma propria" della piccola opera: forma di una sostanza [...] Questo fatto mi indusse a rappresentarmi dunque l'Architettura come "forma di una sostanza" e non come "forma di una forma"»<sup>35</sup>. Un principio che Albini sicuramente metabolizza profondamente, anche se la sua elaborazione non è immediata. Subito dopo la laurea comincia a fare progetti e concorsi. Si occupa di ar-



redamenti, disegna mobili e oggetti. Sull'architettura ha ormai le idee molto chiare, come riferisce lui stesso<sup>36</sup>; i nomi sono quelli di Marelli, di Muzio, di Fiocchi, di Buzzi. Di questo periodo conosciamo alcuni pezzi (probabilmente non tutti) dei quali purtroppo non abbiamo sempre una datazione precisa. Tuttavia, attraverso alcune date certe e alcuni evidenti rimandi si può leggere un certo tracciato di ricerche che tende subito a configurarsi, sia pure nell'ecclettismo del momento, come un percorso volto a una certa sintesi del segno e del valore simbolico e funzionale dell'oggetto. La prima datazione sicura ci viene offerta dalla presenza di alcuni pezzi firmati da Franco Albini alla Triennale di Monza del 1930, quasi sicuramente i primi dopo l'apprendistato presso lo studio Ponti-Lancia. Si tratta di mobili e oggetti abbastanza differenti fra loro, che sembrano ammiccare un po' a tutte le tendenze del momento, quasi tutti (presumibilmente una ventina tra mobili e suppellettili varie) firmati con Giancarlo Palanti, che evidentemente dopo il comune percorso universitario è già nel 1929-30 suo socio di fatto. Per la cronaca, i pezzi disegnati dal solo Albini sono un paravento in cuoio, degli "ori graffiti" e una o più maniglie e bronzi<sup>37</sup>, di cui purtroppo non si conservano immagini presso l'Archivio Albini. Tra i numerosi lavori firmati con Palanti presenti in mostra spicca per il forte carattere decorativo, riferibile a certi spunti linguistici affini a quelli di Emilio Lancia o di Piero Portaluppi, un mobile-contenitore che riceve una menzione d'onore. In particolare, le ampie cerniere grecate, che aperte creano un inaspettato effetto di leggerezza sospendendo nel vuoto gli sportellini quadrati dei vari scomparti, e ancora i preziosi interni intarsiati e dorati di sapore quasi massonico, ne fanno un pezzo che sfugge al senso del domestico e sembra cercare più la dimensione del sacro<sup>38</sup>. Altro pezzo esposto in Triennale, in questo caso di carattere decisamente più asciutto e geometrico, è il "tavolo in fiamma di noce a intarsio e zoccolino di ottone argentato", realizzato da Antonio Lattuada & Figli in Milano. Qui, diversamente rispetto al caso precedente, la forma stondata del piano e della base, come pure gli elementi di sostegno formati da setti incrociati e inclinati verso l'alto, richiamano alcune soluzioni di arredi ideate nell'ambito del secondo futurismo (Pannaggi, Prampolini), oltre a presentare una interessante analogia con un tavolo disegnato da Pierre Chareau nel 1923. Abbiamo poi un altro mobile decisamente più istituzionale, una libreria appositamente disegnata per la neonata Enciclopedia Treccani (che a quella data aveva pubblicato solo otto volumi), dove il segno si fa più classico secondo i dettami consolidati del neoclassico milanese, come quello dei mobili Domus Nova di Ponti e Buzzi ben presenti alla stessa Triennale, nella Casa delle vacanze finanzia-

Franco Albini, Giancarlo Palanti, stipo in radica di Vanona, palissandro e cipresso con ornamenti in bronzo verde, prodotto da A. Magnoni e bronzi della ditta F. Sassi & Figli, presentato alla Triennale di Monza, 1930.

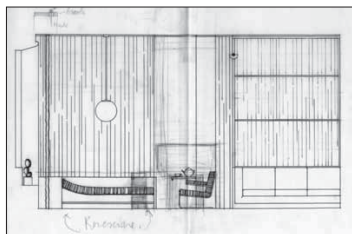
Franco Albini, Giancarlo Palanti, tavolo, prodotto da Antonio Lattuada & Figli, presentato alla Triennale di Monza, 1930.

Franco Albini, reggilibri in ghisa a forma di cavalli alati, prodotti da Fonderie Milanese A. Vanzetti, Milano, 1930.



ta da La Rinascente<sup>39</sup>. A questo punto è curioso osservare che mentre il disegno degli oggetti e delle architetture proposti insieme a Palanti nella Triennale del 1930 è tutto dedicato agli stili in voga, Albini in quello stesso periodo scrive, su «Domus» del 1929 e poi su «Edilizia Moderna» del 1931, i suoi primissimi testi che sono decisamente di un altro tenore. Probabilmente l'elaborazione di quel principio della "forma di una sostanza" si stava sviluppando a livello intellettuale, ma ancora forte era per Albini il condizionamento e la necessità di rimanere nel più sicuro ambito accademico, al quale probabilmente sentiva l'obbligo di appartenere per origini e ceto. «L'architettura moderna chiama ora l'ingegneria, la meccanica, la scienza a una complessa collaborazione, adattando le loro possibilità alle sue esigenze, con spirito pratico e acuto. Essa, dei loro prodotti, trova la più elegante e razionale applicazione»<sup>40</sup>. Così scriveva Albini in una scheda promozionale intitolata *Un ritrovato moderno per la sicurezza della casa* dedicata a un dispositivo di controllo dello spazio a raggi infrarossi, pubblicata su «Domus» nel dicembre 1929. «Nelle case moderne – continua Albini – entra ormai una infinita schiera di apparecchi, a cominciare dal telefono e dalla radio, dal radiatore elettrico ai refrigeranti, dalle pulitrici e spazzolatrici elettriche agli aspiratori e via via sino a quegli speciali dispositivi usati all'estero nei più moderni edifici»<sup>41</sup>. In questa prima apparizione di Albini pare quasi di leggere il pensiero progettuale di Figini e Pollini, con gli amici Larco, Rava e Piero Bottoni, nell'ideazione della Casa Elettrica, prima opera manifesta dell'architettura razionalista italiana, che viene costruita proprio in quei mesi per la Triennale del 1930<sup>42</sup>. Si fa fatica ad associare l'autore di quel testo con il progettista che alla stessa Triennale si presenta con diversi mobili in stile. Ma quel rapporto con la Casa Elettrica ritorna ancora più chiaro quando Albini, nel 1931, scrive il testo *La cucina moderna*<sup>43</sup> a commento di alcune immagini di cucine realizzate da Piero Bottoni, principalmente quella progettata proprio per la Casa Elettrica. «Il pubblico, per una pigra incomprendimento dell'arte, – scrive Albini – condanna tutt'ora l'estetica moderna, disorientato dall'audacia che infrange i facili e vietati schemi dietro i quali esso cela la sua ignoranza. Ma non ostante la sua ostilità, la vita lentamente penetra in ogni casa trasformandone l'organismo; e quelle forme d'arte che aderiscono al mutamento delle nostre esigenze, vi si insinuano fatalmente, malgrado ogni ottusa incomprendimento, cominciando a imporsi almeno nei locali il cui uso esclusivamente pratico li salva dall'inadente fissazione di un inutile lusso decorativo [...] E in questo nuovo gusto che va affermandosi si ritrovava ancora una volta espresso tutto l'atteggiamento dello spirito moderno»<sup>44</sup>. Qui la dichiara-





Franco Albini, soggiorno di casa Ferrarin, studio della parete con *dormeuse* sospesa e sistema di specchi e tendaggi, Milano, 1933-34.

Franco Albini, casa Ferrarin, sala da pranzo con il tavolo in ebano macassar, Milano, 1932.  
Franco Albini, casa Ferrarin, particolare dell'angolo *boudoir*, Milano, 1932.



razione di "presa di coscienza" e acquisita libertà che fa Albini, oltre a richiamare il manifesto futurista di Sant'Elia, mostra anche una notevole affinità con le idee che va diffondendo in quei giorni, appena giunto a Milano, Edoardo Persico, soprattutto rispetto all'incomprensione dell'arte moderna. D'altra parte la già citata aneddotica, che evoca l'incontro di Albini "redento sulla via di Damasco" da Edoardo Persico, sembra risalire proprio al marzo del 1931<sup>45</sup>, quindi giusto in tempo per scrivere questo articolo che esce sul numero 3 di «Edilizia Moderna» del luglio-settembre 1931.

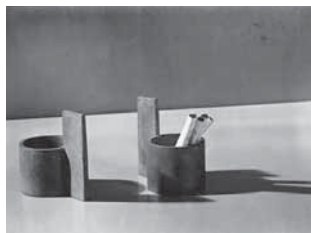
Nel giugno 1932 «Domus» pubblica alcuni ambienti ideati da Franco Albini per l'abitazione del celebre aviatore Arturo Ferrarin<sup>46</sup>. La storiografia di Albini ha sempre considerato questo progetto il punto di partenza di quel percorso che lo vedrà distinguersi tra i massimi interpreti del razionalismo in Italia. Ma, come abbiamo visto, questa visione d'*ensemble* che compone "forme di sostanza" è il risultato di un originale percorso rigenerativo di Albini rispetto al rapporto fra tradizione e modernità<sup>47</sup>. Rimane tuttavia evidente che nella casa Ferrarin questa fase arriva a maturazione e assume tutt'altro carattere di consapevolezza: non ancora di quel "razionalismo artistico" descritto da Persico, ma sicuramente analogo a quella svolta importante vissuta tre anni prima dal "maestro" Gio Ponti, con a fianco lo stesso Albini. Dal testo che accompagna su «Domus» questo primo progetto d'interni pubblicato di Albini, a firma "DIR." (direttore, quindi immaginiamo Gio Ponti), si legge fra l'altro: «Linee ferme e semplici, correttissime, allusioni ornative di un garbo e di una discrezione grandi alle glorie aviatorie del padron di casa [...] una signorile misura sono i caratteri felicissimi di questi interni e questi mobili [...] Modernità è selezione, è solo attiva appassionata meditata selezione [...] ma modernità non deve significare buttarci in braccio a delle novità qualsiasi, modernità deve essere un fatto spirituale conseguente all'abbandono del finto antico, modernità vuol dire dunque trasportare nel campo delle nuove espressioni, delle espressioni d'oggi, una esigenza di gusto, un giudizio severissimo»<sup>48</sup>.

Non si può ancora dire che l'Albini di casa Ferrarin sia già l'interprete severo e rigoroso dello spirito razionale che conosceremo in seguito, ma certo il controllo di quella "forma della sostanza" già citata inizia qui a mettersi in luce con molta precisione. Il salone è lo spazio più rappresentativo<sup>49</sup>, nel cui disegno coordinato e classico spiccano alcuni pezzi d'eccezione quali il tavolo al centro e l'originale "mobiletto di servizio con tavolini sovrapponibili". Il tavolo "in ebano macassar con bordi di alpaca e intarsi in avoriolina" ha una elegante compostezza geometrica e al contempo esibisce preziosi decori che ricordano il

pizzo pubblicato su «Domus» del 1931: una trama larga a maglia ortogonale (identica al reticolo di legno che sul muro espone piatti d'argento) inquadra un raffinato gioco compositivo fatto di prospetti, fianchi e piante dei modelli d'aereo (il Savoia-Marchetti S.64, lo S.V.A.9, il FIAT CR 32, e così via) utilizzati per le sue prodezze dall'eroe dei cieli Ferrarin. La purezza volumetrica dell'oggetto e l'astrazione geometrica della decorazione danno a questo tavolo una cifra che diventerà tipica della produzione successiva di Albini<sup>50</sup>. Ma è soprattutto il "Mobiletto di servizio" a mostrare in nuce il carattere peculiare del "design" di Albini, ovvero quella capacità di dare agli oggetti uno specifico valore d'uso pratico e allo stesso tempo un autonomo e virtuoso valore di figura, di oggetto a sé stante. L'idea di un mobile compatto che si scompone, si sfoglia, quasi si smaterializza in tanti tavolini "servi muti", sgabelli di servizio, risulta certamente l'invenzione più originale del sistema di mobili per questo interno<sup>51</sup>. Casa Ferrarin è anche un interessante luogo di verifica dell'evoluzione progettuale di Albini poiché su questo appartamento l'architetto interverrà ancora altre volte sino al 1947. Purtroppo della casa non esistono più piante generali, per cui le diverse stanze fotografate e pubblicate sono come scollegate l'una dall'altra. Particolarmente interessante è il grande spazio soggiorno, pubblicato nel 1934<sup>52</sup> e databile come progetto al 1932-33. Nelle uniche foto conosciute appare totalmente chiuso su se stesso in quanto grandi tende scorrevoli creano una continuità perimetrale che cela tutte le aperture; gli unici "squarci" sono quelli creati dal gioco di riflessi di un grande specchio a tutta altezza da una parte e di un grande specchio a oblò dall'altra, che dilatano virtualmente lo spazio. Nel volume vuoto si dispongono con una rigorosa libertà diversi mobili bassi (sedie, poltrone, divani, tavoli, tavolini) e l'unico contenitore, più alto, è incassato nella parete. In questo sistema di oggetti spicca per originalità una *dormeuse* sospesa a tubi di acciaio inossidabile, ricoperta da un materassino capitonné in pelle naturale chiara<sup>53</sup>. L'idea di "far volare" questa amaca imbottita facendola galleggiare nel vuoto con una soluzione a sbalzo dal volume predisposto in boiserie è un chiaro omaggio al padrone di casa aviatore, ma appare anche un'evidente ricerca di leggerezza e praticità che Albini sceglie come punto focale in questo sofisticato ambiente di soggiorno.

#### *Dall'etica razionale alla metafisica della purezza funzionale*

Dopo il primo intervento per l'appartamento Ferrarin, i progetti di Albini prendono sempre più un'impronta razionalista e nel volgere di pochi anni l'architetto inanella una se-



Franco Albini, Giancarlo Palanti,  
posacenere in metallo Dite  
prodotto da Fonderie Milanesi  
A. Vanzetti, Milano, 1933.

Franco Albini, Aeroclub, ambiente  
bar, Milano, 1932.



rie di realizzazioni in cui i temi degli interni, del disegno degli arredi e dell'architettura provvisoria si intrecciano in una visione sempre più essenziale e al contempo sofisticata. Nel 1932 gli interni del padiglione espositivo Masonite alla Fiera campionaria di Milano e l'arredamento del bar per l'Aeroclub di Milano segnano la prima traccia chiara di una consapevole svolta progettuale. In particolare, l'essenzialità degli elementi compositivi utilizzati per l'Aeroclub, letta insieme all'interesse per i materiali innovativi come la masonite, oppure le tende cerate in gomma Pirelli, sono segnali vivi già in queste opere di quell'azione di semplificazione e alleggerimento, quasi di smaterializzazione, degli interni, che Albini andrà mettendo a fuoco negli anni successivi. È tuttavia interessante osservare che per quanto il progetto razionale di Albini tenda decisamente a spogliare la materia delle parti più decorative, rimane comunque un'attenzione precisissima verso la materia come superficie, trama e colore. Sul retro di molte immagini in bianco e nero di questi anni si trovano lunghe descrizioni della curata alchimia di tinte che si amalgamano in questi interni. Nel caso dell'Aeroclub si legge ad esempio: «Pavimento, rivestimento della parte curva delle pareti e mobili in masonite, parte verniciato azzurro pallido opaco, parte naturale, parte nero. Tende di tessuto gommato Pirelli color azzurro-grigio»<sup>54</sup>. In effetti, come accade per molti progetti di questi anni, uno studio particolare andrebbe condotto sulle reali caratteristiche ambientali create con i materiali e i colori, condizione fisica che le foto in bianco e nero, nella loro elegante forza sintetica, hanno purtroppo snaturato.

Nel 1933, l'apertura a Milano della nuova sede della Triennale nel palazzo dell'Arte progettato da Muzio diventa l'occasione da non mancare per esprimere a pieno le potenzialità del pensiero razionalista. La doppia partecipazione, insieme a Palanti, al progetto della Casa a struttura d'acciaio (con R. Camus, G. Mazzoleni, G. Minoletti e il coordinamento di G. Pagano), per la quale Albini e Camus progettano anche l'arredo dell'"alloggio-tipo", e alla sistemazione della Stanza di soggiorno e studio-biblioteca per la Galleria dell'Arredamento (con la collaborazione di R. Camus e P. Masera) costituisce per Albini il banco di prova per cimentarsi in una visione pienamente razionalista sia sul piano della costruzione dello spazio interno, sia su quello del disegno del mobile. In particolare per quest'ultimo Albini affronta per la prima volta l'impiego del tubo metallico, procedimento ormai consacrato dalla Bauhaus e adottato in tutte le principali esperienze del Movimento Moderno internazionale<sup>55</sup>. Bisogna osservare che questa produzione di mobili con struttura in tubo o nastro metallico di anticorodal cromato, eseguiti dalla ditta

Parma Antonio & Figli di Saronno, rappresenta di fatto la prima esperienza di Albini nella progettazione industriale del mobile. Sottolineiamo "del mobile" perché ricordiamo che oggetti da tavolo in materiali ferrosi<sup>56</sup> (portaceneri, reggilibro, vasetti, rivestimenti di cammini, che peraltro sono ben presenti negli ambienti progettati per la Triennale del 1933) vengono progettati da Albini, già tra il 1930 e il 1933, per le acciaierie dell'ingegner Vanzetti<sup>57</sup>, con il quale ci sarà una continua collaborazione anche negli anni successivi.

Ad ogni modo, l'esperienza di Albini con la ditta Parma Antonio & Figli è molto significativa nella determinazione di un Albini industrial designer; in quanto tale rapporto si sviluppa con una certa frequenza in circa sei anni (dal 1932 al 1937), sfociando anche in un articolato sistema di mobili componibili per gli ufficiali in Africa orientale (1937) realizzati con strutture in tubo quadro e tamponamenti in lamiera piegata. Dei pezzi progettati per le due diverse sezioni della V Triennale sono interessanti le soluzioni per i mobili imbottiti, dove Albini si dedica a una ricerca che continuerà a svilupparsi nel tempo, ovvero quella di garantire una rassicurante comodità, potremmo dire borghese, adottando tutti i caratteri della modernità<sup>58</sup>.

Ma anche in questo caso, come quando operava nell'alveo novecentista, mentre apparentemente si mostra come un perfetto paladino dell'autentico spirito razionalista, Albini rifugge l'ortodossia ripetitiva e guarda avanti uscendo dagli schemi, inseguendo sempre un suo modello di "sostanza" che, con i suoi occhi, si può cogliere in un passaggio del testo *L'estetica della costruzione in acciaio*<sup>59</sup> scritto da Pagano su «Casabella» per presentare proprio la casa progettata insieme ad Albini alla V Triennale: «Se dovesse esistere soltanto questo rapporto brutale e basso tra spirito e materia – scriveva Pagano –, se soltanto il fattore tecnico potesse essere indicato come condizione sufficiente e necessaria per una sicura determinazione estetica, confonderemmo in maniera irreparabile la natura gerarchica delle cose e delle idee, confonderemmo premesse con conclusioni, daremmo importanza decisiva alla "parte", alla "maniera", alla "forma", dimenticando il valore determinante e conclusivo del "tutto", della "sintesi", della "sostanza"»<sup>60</sup>.

In quel periodo due progetti, molto diversi fra loro, presentano i primi interessanti germi di questa specifica ricerca di un rapporto autonomo, sia nella forma sia nella tecnica, ma sostanziale nel carattere ambientale, tra sistema degli oggetti e spazio. Da una parte il "tradizionale" e borghese appartamento Scognamiglio, dove Albini inizia un suo tipico lavoro di integrazione con la preesistenza, e dall'altra il piccolo alloggio Peiti, un bilocale open spa-





Franco Albini, casa Peiti, mobile con specchiera a tre ante in pero nero e metallo cromato, Milano, 1935.

Franco Albini, pannello con disegni tecnici illustrativi dell'applicazione della gommapiuma Pirelli utilizzata per le sedute nell'allestimento di una Stanza per un uomo, VI Triennale di Milano, 1936. Franco Albini, disegno di una camera da letto in tubo metallico "per Persico", 1935.



ce più servizi costruito da un sistema "aperto" di elementi legati fra loro da minime soluzioni combinatorie. Nel primo progetto vediamo Albini sperimentare il suo sensibile rapporto con la memoria dell'abitare, fatta di oggetti che diventano pezzi di "storie", ai quali assegna un ruolo di fondo, di contesto che non intende celare ma che al contempo non vuole neanche assecondare. Un dettaglio interessante in tal senso è rappresentato dal mobile-libreria basso nel salone, che arriva a sovrapporsi in parte a un'anta della porta dai grossi stipiti in legno laccato, che comunque viene lasciata lì dov'era, con i vetri oscurati, per quanto il mobile evidentemente ne impedisca l'apertura rendendola inutilizzabile<sup>61</sup>.

Pure nel piccolo alloggio Peiti si mantiene pressoché intatto lo spazio preesistente, ma in questo caso accettandone il carattere "povero" di luogo destinato a "sottotetto", con un soffitto a volta ribassata e senza alcuna cura dei dettagli. Albini risolve in questo minimo spazio la distribuzione delle varie funzioni domestiche, ponendo al centro una minima ed esile struttura di acciaio cromato e vetri fumé, una sorta di miesiano setto-pilastro bidimensionale, intorno al quale si giocano in maniera centrifuga le diverse aree funzionali della casa. Altro elemento divisorio, in questo caso scorrevole, è una grande tenda in cerata nera che separa la zona notte. Per quanto il tutto possa apparire un semplice omaggio allo "stile" moderno, soprattutto di scuola Bauhaus, cominciano a mettersi in evidenza in questo progetto quei tocchi "surrealisti"<sup>62</sup> di Albini caratterizzati da un qualche effetto leggermente spiazzante, come la magica presenza di tre bocce di vetro trasparente piene d'acqua sospese nel vuoto con sottili cavi d'acciaio, o ancora l'aggressiva tenda in cerata simile a quelle che rivestono i camion e, poco distante, il metafisico mobile-specchiera che deforma e amplifica lo spazio con le sue ante mobili riflettenti. Come non riconoscere in questo sistema di oggetti qualcosa dello spirito sottilmente ironico e pur tuttavia perfetto e "funzionale" delle "macchine inutili" di Bruno Munari, ideate nel 1934.

#### *La griglia spaziale e il mobile metallico in serie*

A cavallo tra il 1935 e il 1936 Albini ha in cantiere numerosi progetti di interni domestici. Per quanto diverse siano le caratteristiche dimensionali e contestuali di questi interventi, costanti appaiono in questa fase il suo interesse per la griglia spaziale e il disegno di sistemi d'arredo di produzione industriale e seriale.

Il tema del telaio come sistema ordinatore dello spazio, viene sperimentato per la prima volta<sup>63</sup> nell'allestimento per la Mostra dell'Aeronautica (1934) in coincidenza, si direb-

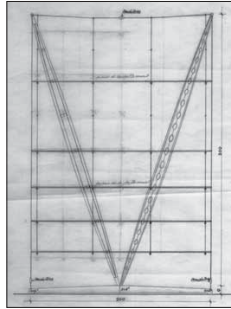
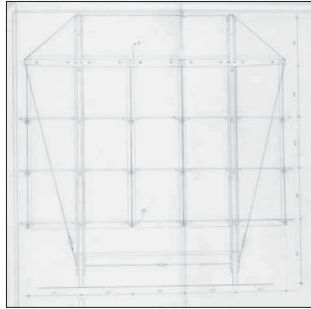
be empatica, con l'esemplare allestimento della Sala delle Medaglie d'oro che Persico e Nizzoli concepiscono per la stessa manifestazione. L'anno successivo Albini sviluppa ancora questo tema nel padiglione Ina<sup>64</sup> (1935), ma la pura sostanza di questa idea del reticolo spaziale la concepisce, insieme a Giovanni Romano, nell'allestimento della Sala dell'Oreficeria antica (1936)<sup>65</sup>. La ricerca spaziale sperimentata nello spazio espositivo si riflette immediatamente nel lavoro sugli interni domestici diventando il tratto distintivo dell'appartamento Minetti (1936), per poi declinarsi in ulteriori varianti sul tema, come nella griglia virtuale che si legge nel muro di specchi sospesi nell'ingresso dell'appartamento Levi-Broglio (1937-39) sino alla versione, per così dire mobile, che si percepisce nel disegno della celebre libreria Veliero, che funziona da diaframma diagrammatico per la suddivisione virtuale dello spazio di soggiorno nell'appartamento che Albini nel 1940 disegna per se stesso. Più naturale, visto che si tratta ancora di allestimenti, ma tuttavia specificamente concepiti come allegorie dell'abitare domestico, è l'utilizzo di diaframmi reticolari per organizzare i diversi spazi funzionali nella Mostra dell'Abitazione, oppure la modularità in dissolvenza impiegata per allestire la Stanza per un uomo, entrambe alla VI Triennale di Milano del 1936.

I temi della modularità e della produzione seriale emergono chiaramente nel programmatico inizio della relazione di progetto per la Mostra dell'Abitazione<sup>66</sup>. «Tre sono i concetti fondamentali – si leggeva come introduzione a questa sezione – che hanno uniformato l'allestimento generale della Mostra:

- 1) I principi di serie applicati all'organizzazione dell'alloggio ed agli elementi dell'arredamento;
- 2) Componibilità, intercambiabilità, trasformabilità dell'arredamento ottenuto con un modulo costante;
- 3) Esclusione di materiali e soluzioni d'eccezione»<sup>67</sup>.

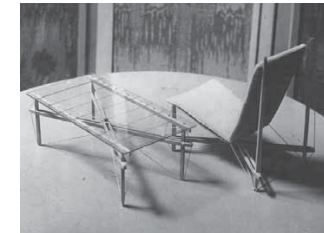
Su questa scelta di chiara impronta bauhausiana è interessante leggere l'analisi fatta da Maurizio Fagiolo rispetto al ruolo giocato da Albini in questa progettazione corale: «È chiaro che il ricorso incondizionato al modulo, allo standard, alla ripetizione chiude la strada a ogni evasione lirica e a ogni spunto individualistico. In questi ambienti freddi e sterilizzati incombe un'atmosfera astratta non molto lontana, paradossalmente, dalle metafisiche suggestioni del "Novecento" [...]

Lo squilibrio tra qualità funzionale e qualità estetica era però compensato da note-



Franco Albini, disegno per una vetrina smontabile in tensostruttura, Milano, 1947.  
Franco Albini, studio per una versione aggiornata della libreria Veliero (si notino le due soluzioni di montanti e la diversa scansione dei piani), Milano, 1942.

Franco Albini, Enea Manfredini, poltrona e tavolino, concorso "Casa per tutti" per la Triennale di Milano, 1943.



voli studi sulla componibilità di elementi modulari e da alcuni episodi "albiniani", come i letti galleggianti su piedi a doppia mensola quasi invisibili dall'alto»<sup>68</sup>.

Ma in quest'occasione, dove il tema del mobile in struttura metallica raggiunge il suo apice con la collaudata collaborazione con la Antonio Parma, Albini, oltre a trovare nella soluzione tecnica nuovi linguaggi come nel zoomorfo sostegno del letto, affronta la questione, ancora non risolta, dell'imbottitura delle sedie e delle poltrone secondo procedimenti autenticamente industriali e non più da tappezziere. Tale attenzione al problema del comfort lo porta a sperimentare dal punto di vista tecnologico, con i suoi risvolti formali e tipologici, le nuove possibili applicazioni della gommapiuma Pirelli<sup>69</sup>. La Mostra dell'Abitazione alla Triennale del 1936, diventa quindi un momento ideale per provare queste applicazioni nel campo dell'arredamento<sup>70</sup>. Per l'occasione viene anche stampata una pubblicazione, *La Gommapiuma Pirelli alla VI Triennale. Milano 1936 XIV*<sup>71</sup>, curata dallo stesso Franco Albini, che si occupa pure dei disegni tecnici illustrativi. Anche il lungo testo introduttivo *La Gommapiuma Pirelli nell'arredamento* è scritto da Albini: si può dire che questo è il primo e unico libro scritto e curato integralmente da lui. In questa scelta di servizio tecnico-informativo si può leggere tutta quell'etica di «orgoglio della modestia» che rimarrà un tratto distintivo dell'architetto.

Di questa lunga e dettagliata descrizione delle possibili applicazioni della gommapiuma con specifiche attenzioni anche ai risultati tecnico-formali, vale la pena di estrarre un passaggio più ideologico. «La Gommapiuma Pirelli è un prodotto che deve essere fabbricato in grande serie, dato il procedimento di fabbricazione che importa impianti costosi [...] L'idea della serie fa parte anche di tutto un problema di gusto; tutta una corrente che è la più schietta e genuina tra le diverse che si definiscono moderne, ha tra le sue più chiare caratteristiche l'avversione alle cose di eccezione, alla ricerca del nuovo per il nuovo, alle acrobazie della tecnica, ai pezzi unici; e invece la predilezione per i materiali comuni e poveri, per le soluzioni tecniche piane e, pure, per gli oggetti in serie: fantasia nella concezione, novità negli schemi, audacia nell'impostazione dei problemi d'insieme, ma uniformità dei particolari, ripetizione degli elementi, semplicità delle strutture; ricerca della bellezza per mezzo di ritmi pacati e composizioni larghe e severe ottenute con mezzi semplici e rigorosi, e non per mezzo di ricchezza di materiali e sfarzo di particolari preziosi. Questa volontà di modestia unita a quello spirito nuovo che lega così strettamente il gusto moderno coi grandi fenomeni della civiltà attuale, tra cui il lavoro meccanico e l'industria, porta l'ar-

chitetto alla comprensione dell'oggetto di serie come elemento rappresentativo di un nuovo ordine di idee. Questo concetto, accanto al significato artistico, riveste indirettamente un valore morale ed economico»<sup>72</sup>. In questi anni il progetto d'interno domestico che meglio riflette le soluzioni sperimentali (modulo e prodotto industriale) adottate nei diversi allestimenti proposti nella VI Triennale è l'appartamento Minetti. Anche in questo caso è possibile entrare nello spirito progettuale di Albini attraverso il sensibile filtro della sorella Carla, che con lo pseudonimo di ZAC (Zanini Albini Carla) presenta il progetto sulle pagine della rivista «*Amica*» dell'aprile 1940<sup>73</sup>. Dopo una dettagliatissima descrizione dei vari ambienti, soprattutto di quelli di servizio, Carla Albini conclude il suo articolo con delle considerazioni decisamente rappresentative della filosofia progettuale del fratello architetto: «Rivedendo ora globalmente questo appartamento è facile notare, innanzi tutto, la organicità di disposizione degli ambienti che si è raggiunta, snodando la casa in tre nuclei distinti a seconda delle loro precise funzioni, legati fra di loro con logica serrata, pur senza intralciarsi, interferirsi o sprecare spazio [...] Il marmo verde della paratia nel locale di soggiorno è l'unico impiego di una materia di pregio, ma la leggerezza cui si è riusciti a portare questa quinta toglie al marmo la pesantezza che gli è propria e lo conduce invece a vivere entro la linearità di forme in cui tutto l'arredamento è concepito, in un gioco di ritmi che si basa più sui vuoti che sui pieni, sfruttando il grafismo sospeso di elementi sottilissimi e la trasparenza aerea di cristalli [...] È il raggiungimento di un controllo continuamente consapevole, di una ricerca continua su di un piano di gusto rigorosamente moderno»<sup>74</sup>.

Un discorso diverso merita il progetto per l'appartamento Falk, dove non compaiono mobili in tubo metallico o telai reticolari, ma piuttosto il progettista si concentra sulla ricerca di un'essenzialità dello spazio disegnato a partire dal vuoto<sup>75</sup>.

La villa Pestarini è la prima costruzione ex novo realizzata per un'abitazione privata da Albini, che in questo caso si trova a concepire la scatola entro cui organizzare lo spazio dell'abitare. «La pianta di questa villa – ha scritto Giuseppe Pagano – si distingue in modo particolare per aver raggiunto un minimo spreco nelle superfici poco utilizzate ai fini dell'abitazione. L'eliminazione di corridoi, l'incorporazione della scala padronale nel gruppo di ambienti di soggiorno, la razionalità nella dislocazione dei servizi, l'ottima disposizione delle stanze da letto danno a questa villa un carattere di perfetta "macchina per abitare"»<sup>76</sup>.

Per questo interno Albini disegna una nuova serie di elementi d'arredo per nulla coordinati fra loro, ma piuttosto affini per sottili intrecci armonici. «L'architetto – scri-

ve sempre Pagano – ha curato anche la maggior parte dell'arredamento della villa ottenendone così un risultato armonico, vivo e completo»<sup>77</sup>. Proprio in questa occasione inizia a prendere forma quel modello di seduta con braccioli che dopo un lungo lavoro di affinamento diventerà, nei primi anni cinquanta, la celebre poltroncina Luisa. Altro fattore interessante, ben sottolineato ancora da Pagano, è la particolare ricerca sul colore che Albini continua a riproporre in tutti i suoi interni<sup>78</sup>: un aspetto che purtroppo l'unica documentazione fotografica in b/n ha offuscato totalmente. Tale sensibilità per l'armonizzazione di oggetti, di forme e di colori non pensati come sistemi coordinati, ma come sistemi di oggetti aperti e dialoganti, induce Pagano a osservare che «da questa casa, difatti, si possono ricavare emozioni ed insegnamenti pieni di risonanze interiori. Anche se ogni realizzazione plastica è in diretta dipendenza da considerazioni utilitarie, anche se tutto il gioco dei volumi, dei colori e delle luci è razionalmente motivato da argomenti apparentemente estranei alle necessità dello spirito, in Franco Albini queste necessità utilitarie si trasfigurano, si sublimano, si sottillizzano in rapporti lirici e in vibrazioni poetiche dove la stessa scarna e nitida soluzione utilitaria ottiene nella originale elementarietà dell'essenziale il suo più alto sigillo artistico»<sup>79</sup>.

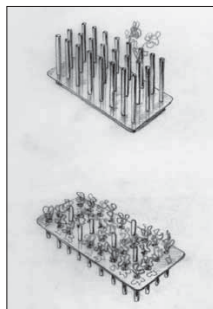
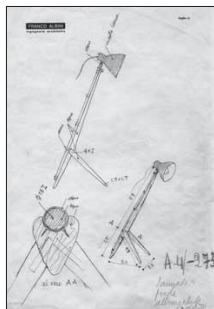
L'intreccio fra la sperimentazione di nuove modalità espositive, e quindi spaziali, nel campo degli allestimenti, e la ricerca di una nuova visione dello spazio domestico, inteso come luogo aperto, leggero, trasformabile, si fonde idealmente, quasi in una sorta di continuità spaziale, nella sequenza di progetti di Franco Albini per i due diversi appartamenti per sé e la sua famiglia realizzati tra il 1937 e il 1940 e in alcuni allestimenti di quegli anni, in particolare la celebre Stanza di soggiorno in una villa alla VII Triennale di Milano del 1940. Il legame più diretto, in questa dissolvenza che lega gli spazi reali e vissuti delle sue case («essendo io stesso l'architetto della mia casa, sono stato questa volta almeno senza difficoltà, aderente alle mie idee e alle mie convinzioni»<sup>80</sup>) con il «realismo magico» dell'interno ideale allestito per la VII Triennale, sono alcuni elementi d'arredo (una poltrona, una lampada da terra, un tavolo, un portariviste, una lampada a muro), ma i richiami che ricorrono a livello figurativo e spaziale tra i due ambienti sono molti. In entrambi gli spazi gli oggetti diventano pianeti e satelliti di un sistema gravitazionale che porta un suo autonomo equilibrio dentro uno spazio sempre più etereo e «impressionista»<sup>81</sup>. Ancora ritroviamo Carla Albini Zanini, questa volta sulle pagine di «Costruzioni-Casabella», a fornirci una chiave di lettura certamente affine allo spirito di Albini. «L'ambiente – scrive Carla Zanini – assume così un immediato valore compositivo che afferra a prima vista, facendo passare in secondo piano i suoi problemi razionali e pratici per dare prima di tutto una emozione essenzialmente estetica come potrebbe dare un quadro o una statua [...] È una concezione antiogioistica delle cose, che ci riporta 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»<sup>82</sup>. Nel testo della Zanini alla fine si solleva anche una ventata critica (o autocritica?) in forma di dubbio, quando descrivendo «la predilezione dei materiali poveri e grezzi che è costante in lui», dove traspare «quasi il desiderio di sminuire il valore della sua raffinatezza di gusto per un amore di modestia, che egli si prefigge come un principio morale», si osserva che «eppure, suo malgrado, la raffinatezza con cui sono usati porta questi elementi, in se stessi poveri, a un tono di eleganza quasi pericolosa»<sup>83</sup>. Analizzando la «coerenza organica» di tutte le «cose» messe in gioco, si nota che ciascuno degli oggetti è portatore di una sua specifica identità sia formale sia tecnica. La poltrona con struttura in legno a vista, progenitrice di una lunga serie di modelli che approderanno alle varianti prodotte negli anni cinquanta – da quella realizzata da Arflex (1952) con il nome Fiorenza, sino al definitivo

modello PL44 di Poggi (1967) – traduce un'idea di seduta comoda e suadente che cerca di superare il tradizionale modello *bergère* tutto imbottito del più classico gusto borghese, ma che vuole anche distaccarsi dalla fredda “macchina per sedersi” del mobile in tubo metallico. La struttura è composta da due bastoni di legno modellati secondo curve che ricordano la celebre Barcelona di Mies<sup>84</sup>. L'adozione della gommapiuma, imbottitura industriale per definizione, comporta spessori e dettagli del tutto nuovi per le parti morbide della poltrona, dove, altro dettaglio albiniano, la seduta nella parte anteriore è tenuta sospesa con una cinghia in pelle che si aggancia sotto i braccioli.

La lampada da terra, detta Mitragliera per l'assetto della sua struttura simile a quella di una mitragliatrice da campo, diventa quasi un *ready made*, un ironico *object trouvé* di spirito dadaista, che assomiglia a un tubo di ottone<sup>85</sup> (attraverso il quale passa il cavo elettrico), un elemento metallico di supporto piegato a V e un paralume in alluminio.

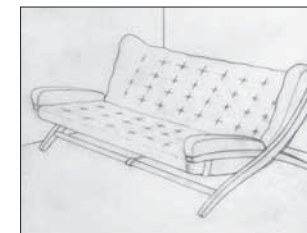
I tavolini, la scrivania e il portariviste sono formati da strutture in tubi quadri e travi con sezione a X saldate fra loro, su cui poggiano in un delicato equilibrio vetri Securit sostenuti per minimi punti: esemplare sintesi espressiva di quella “forma della sostanza” sempre al centro della ricerca albiniana. Nell'allestimento in Triennale troviamo anche altri oggetti molto interessanti destinati a rimanere dei prototipi, o meglio dei modelli di riferimento: la poltrona-altalena appesa come una seggiovia, l'amaca che si dondola agganciata a una struttura in tubolare metallico, ma anche la scala sospesa, «trasparente e leggera come una libellula, tesa e musicale come un'arpa»<sup>86</sup>. Tali spunti progettuali ricevono anche l'inatteso plauso dalla *vis* critica di uno dei più accesi polemisti del periodo, Roberto Papini, che recensendo con noia e irritazione buona parte di ciò che si trovava in mostra alla VII Triennale, davanti al piccolo ambiente allestito da Albini si sofferma e commenta: «Almeno l'architetto Franco Albini ha osato»<sup>87</sup>.

Forse Papini avrebbe apprezzato ancor di più lo spirito innovativo di questo progetto se avesse conosciuto anche gli “ulteriori svolgimenti” nelle soluzioni abitative adottate da Franco Albini nei due appartamenti che, per diverse vicissitudini familiari, nel giro di quattro anni (1937-40) allestisce per sé e la sua famiglia. Già molto si è scritto dell'ultimo appartamento, quello del 1939-40 in via De Togni a Milano, al quale Gio Ponti dedica anche la copertina del numero 163 di «Domus» del luglio 1941. Ma vale la pena di seguire il percorso che Albini traccia dalla prima casa tra le vie Cimarosa e De Alessandri (per la quale disegna due diversi allestimenti, il primo nel 1936-37, il secondo nel 1937-38), dove inizia a lavorare con molta chiarezza sull'idea di un'autonomia degli oggetti rispetto al contesto e della possibilità di ricostruire di volta in volta equilibri incerti e mutevoli tra elementi moderni ed elementi antichi. In questo primo appartamento fanno la loro comparsa alcuni pezzi importanti della sua produzione, quali la scrivania in struttura metallica bianca, piano in vetro Securit e blocco contenitore in legno di pero nero (che diventerà un celebre pezzo nella produzione Knoll a partire dagli anni cinquanta), alcuni tavolini in struttura metallica e la lampada Mitragliera, che si possono quindi datare tutti perlomeno al 1936-37. Altra presenza molto significativa in questo interno è quella di elementi verticali tubolari piegati come supporti per quadri e luci, derivati dalle tecniche espositive sperimentate in quegli anni. In particolare è interessante seguire lo sviluppo dell'impiego che Albini fa nelle due soluzioni per questa casa (e che riproporrà in un'altra versione nell'appartamento di via De Togni) di due antichi cassettoni stile “Maggiolino” – che in questo caso vengono accostati schiena contro schiena, quasi a formare un'isola libera nello spazio soggiorno, con una funzione da *casier-standard* lecorbuseriano, ma anche leggermente discostati fra loro (come a sottolineare un effetto speculare) – in mezzo ai quali compaiono due tubi verticali bianchi atti a sorreggere due quadri antichi, disposti anch'essi schiena



Franco Albini, schizzi per lampada Mitragliera nella versione in legno, Milano, 1936-37.  
Franco Albini, studi per portafiori, Manbretti, Milano, 1940.

Franco Albini, prospettiva di divano tipo Fiorenza proposto per il dopolavoro Feltrinelli, Milano, 1942-43.



contro schiena, che formano una sorta di diaframma virtuale. Anche qui Albini, toccando il meno possibile le caratteristiche originarie dell'alloggio, propone un grande spazio soggiorno composto da una sequenza di spazi, separabili con una grande tenda, che arriva a coinvolgere anche la camera da letto, separata da una apertura che, liberata dall'anta della porta, viene chiusa anch'essa solo da una tenda<sup>88</sup>. In questa stanza ritroviamo anche la meccanicistica *chaise longue*, già presentata alla Triennale del 1936, costruita in struttura tubolare, con molle a vista e materassino in gommapiuma, che si fissa, in un apparente equilibrio instabile, al possente piedistallo in ferro a T rivoltata.

La grande tenda che nella prima versione divide in due il soggiorno si trasforma nella soluzione successiva in un sistema di teli di tessuto di paglia naturale bordati con cordoni di cotone nero. Nella prima versione l'effetto di parete virtuale, dato dalla tenda scorrevole, viene fortemente accentuato dalla coraggiosa scelta di posizionare un divano in stile, con lo schienale che fuoriesce rispetto al setto che fa da spalla al grande portale al centro del soggiorno, mostrando così la schiena come "svelata" dietro un muro trasparente. In tal modo la tenda chiusa ricostruisce una "normale" continuità della parete, e in quella aperta si evidenzia l'autonomia del sistema degli oggetti: un effetto, questo, ulteriormente accentuato dalla disposizione di due quadri, abbinati schiena contro schiena e fissati su un bordo esterno della cornice del suddetto portale.

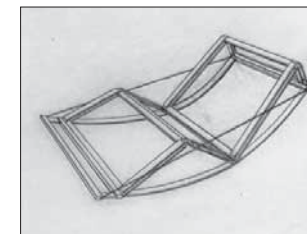
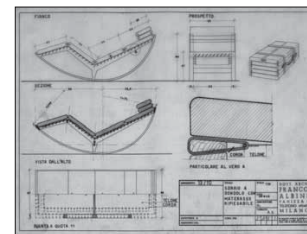
Nella seconda soluzione tale espediente si organizza in maniera più definita da una parte portando i quadri su un palo leggermente distaccato dal piano del portale, e dall'altra introducendo una serie di elementi d'arredo nuovi, disegnati da Albini, che, pur ribadendo il gioco di continuità-discontinuità, cercano un maggiore equilibrio formale. Nella seconda versione del 1937 fanno la loro comparsa anche altri importanti oggettibili che diventano pietre miliari della ricerca di Albini: la prima di una serie di *chaises longues* a dondolo che andrà sviluppando negli anni successivi, il letto matrimoniale con piede zoomorfo già presentato alla Triennale del 1936 e soprattutto il celebre mobile-radio composto da lastre di vetro Securit con le componenti elettriche lasciate a vista<sup>89</sup>. Quest'ultimo pezzo diviene un simbolo della costante ricerca di smaterializzazione degli oggetti, di valorizzazione del "vuoto", che Albini persegue in questa stagione di estrema e lirica astrazione dal contesto culturale imperante. Ricordiamo in tal senso le parole che Ponti dedica alla presentazione di questa versione della casa di via Cimarosa, «ordinata e pur percorsa da una fantasia: da una "fantasia di precisioni" che Albini ama in conce-

zioni equilibrate pericolosamente fra rigore e libertà»<sup>90</sup>. Rispetto a questo passaggio centrale dell'evoluzione di Albini (sempre più progettista di oggetti con vocazione fortemente poetico-ideologica oltre che industriale) è interessante leggere le considerazioni di Manfredo Tafuri quando osserva che «alcuni hanno interpretato queste incursioni nel regno pericoloso dell'"autonomia" degli oggetti come tentativi per rifuggire dalla necessità di venire alle prese con la situazione politica del tempo. Con maggiore obiettività storica, si potrebbe forse vedere in essi qualcosa di vicino alle prime ricerche ironiche di Bruno Munari<sup>91</sup>. La "ribellione dell'oggetto" comunque non si realizzò né per una adesione alla poetica dell'avanguardia, né per una sorta di "disperazione tecnologica", ma a causa dell'alienazione dell'oggetto dal suo contesto. Questo senso di perdita, questa sconfitta forzata dell'oggetto contro se stesso, era il risultato della frammentazione dell'edilizia e della conseguente autonomia dei suoi vari settori, che influenzava la crudele eleganza del design italiano di avanguardia prima della guerra, e da cui era riflessa»<sup>92</sup>. L'apoteosi di questo quadro Albini la mette in scena nella sua casa di via De Togni, che abiterà sino alla morte. Gli elementi messi insieme per questa rappresentazione di vita quotidiana in un interno borghese sono (perlomeno rispetto all'ambiente soggiorno) più o meno gli stessi della casa di via Cimarosa<sup>93</sup>. Fanno la loro comparsa le poltrone soprannominate in seguito Fiorenza, provenienti dall'allestimento della Stanza di soggiorno in una villa, che sostituiscono le poltrone con rotelle dell'ultima versione, ma soprattutto recita la parte da protagonista l'eterea libreria-diaframma, denominata in seguito da Franca Helg Veliero per la sua allusione alla carpenteria nautica. Anche in questo caso l'intreccio con la palestra progettuale degli allestimenti ritorna molto evidente<sup>94</sup>, come pure emerge la passione di Albini per la "poesia" dell'ingegneria sperimentale. Tanto è già stato scritto su questo mitico oggetto destinato a rimanere un pezzo unico. Vale comunque la pena di ricordare che dopo il progetto e la realizzazione del modello per la sua casa, Albini riprende nel 1942 lo studio di questa libreria con struttura tensionata. Un disegno di massima la mostra con un maggior sviluppo in altezza, la base d'appoggio realizzata non più con una tavolata di legno<sup>95</sup> bensì costituita da un piedistallo a quattro razze, i piani di appoggio disposti ad altezze differenti, mentre nello stesso disegno venivano presentate due diverse soluzioni di montanti: a sinistra si vede il pennone diagonale ancora nella versione alleggerita in legno, a destra il puntone sembra risolto con una trave (forse metallica) dalla sezione a X, rastremata verso gli estremi e alleggerita da fori al centro.



Franco Albini, PS16, dondolo in legno con cuciture, produzione Poggi, Pavia, 1959.

Franco Albini, disegno per modello di sdraio a dondolo in legno con sistema di cuscini ripiegabili. Franco Albini, sdraio pieghevole, A.R. A.R., Milano, 1942.



Del 1940 è anche un altro interessante intervento alla VII Triennale, la sezione Criteri per la casa d'oggi<sup>96</sup>. Nel lavoro di gruppo si distinguono alcuni pezzi disegnati da Albini: il già noto letto a piede zoomorfo, una nuova versione tutta in legno della già presentata *chaise longue*, quasi rustica, a dondolo, e un meccanico mobile-toeiletta dall'intrigante composizione costruttivista, inserito tra due brevi setti laterali<sup>97</sup>.

#### I concorsi di design (1939-48)

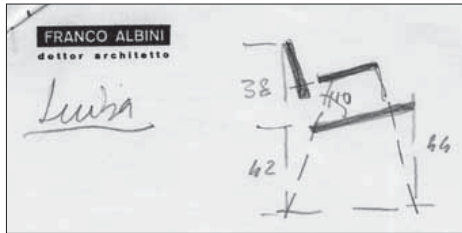
Nel 1939 Albini inizia un ciclo di progetti per concorsi che hanno come tema il design degli oggetti, e in particolare del mobile. Un interesse sperimentale che lo vede ripercorrere e sviluppare la sua ormai lunga esperienza di innovatore del sistema degli oggetti per la casa. Probabilmente da queste occasioni, da cui prenderanno avvio molte delle successive ricerche, deriverà quel meticoloso inventario di elementi d'arredo da lui progettati, raccolto in un voluminoso faldone intitolato *Prospettive di mobili*, suddiviso a sua volta in numerose cartelle secondo i diversi temi tipologici (sedie, letti, guardaroba, tavoli e così via).

Il primo di questi concorsi è quello indetto dalle riviste «Domus» e «Casabella» per l'arredamento di «un ufficio tipico moderno in Masonite», vinto da Albini insieme a Giovanni Romano; i due architetti affrontano con grande lucidità la questione, molto sentita in quel momento, dell'impiego dei materiali autarchici<sup>98</sup>. In tal senso risulta molto interessante la lettura dell'articolo *I materiali autarchici e il gusto* che Albini scrive per la rivista «Cellini» nel 1942. Si capisce nel testo come per il suo autore anche il campo degli oggetti fosse diventato importante per combattere la stessa battaglia che Pagano conduceva sulle pagine di «Casabella» per difendere l'architettura moderna contro tutti i «retrogradi del gusto» che speravano nel ritorno a forme tradizionali in conseguenza dell'impiego forzato dei materiali nostrani. Albini si impegna a dimostrare che anche nel materiale tradizionale (oltre al legno cita in particolare il giunco, la paglia e il midollino) si può ritrovare lo spirito della modernità contro il bigotto pregiudizio secondo cui «il materiale da solo determini il gusto». A questa visione certo corrisponde la serie di mobili progettati da Albini nel 1939 per l'azienda Saffa (la stessa per cui Ponti in quegli stessi anni studia alcuni arredi pieghevoli e di facile trasporto), specializzata nella produzione industriale nel settore del legno<sup>99</sup>, e per la quale progetta una serie di pezzi dal titolo «Arredamento italico».

Nel 1940 Albini partecipa a un concorso indetto da una delle aziende emergenti a livello internazionale nella produzione del mobile metallico moderno, la Wohnbedarf<sup>100</sup> di

Zurigo<sup>101</sup>. Per l'occasione mette a punto meticolosamente, in termini industriali, alcuni suoi «classici» pezzi d'eccezione<sup>102</sup>. Nel 1943, in piena guerra e con tutte le attività lavorative interrotte, si trova sfollato a Piacenza a causa dei bombardamenti su Milano, e in questa contingenza, con l'amico Enea Manfredini, cerca di mantenere costante il suo impegno di lavoro e studio. Di quell'anno è la partecipazione al concorso «Casa per tutti» indetto dalla Triennale di Milano. L'idea di mobili smontabili, componibili, quasi d'emergenza (si sente la condizione di provvisorietà e d'incertezza del momento storico) si trasforma per Albini nell'occasione per portare alle estreme conseguenze la ricerca di un sistema di costruzione tensostrutturato di mobili<sup>103</sup>, come aveva già fatto con la libreria Veliero. Di fronte alla devastante distruzione della guerra, progetta elementi d'arredo fuori dal senso comune della forma e della materia, in un certo senso smaterializzati, quasi avesse paura di dare valore di rappresentazione e solidità a cose in quel momento minacciate e volesse perciò suggerire sistemi diagrammatici di parti componibili pronte a essere trasformate a tutti gli usi, tanto da sembrare paradossalmente un sofisticato arredo da campo. Ma in questo progetto aleggia anche un ideale omaggio al primigenio spirito del *Manifesto dell'architettura futurista* di Sant'Elia, quando si legge, alla fine della relazione, che i mobili così concepiti, «oltre a prestarsi utili per tutte le necessità che si dovranno affrontare all'avvento della pace, saranno anche corrispondenti al concetto, che forse verrà diffondendosi, dell'abitazione effimera, della casa al massimo per una generazione, della casa d'affitto costruita in serie». Una considerazione che ribadisce il sempre più marcato interesse di Albini per un'«abitazione effimera», provvisoria, mutevole, non fissata in uno spazio predefinito, ma disegnata a partire dal suo vuoto che viene allestito da un sistema flessibile e armonico di elementi leggeri e autonomi. In questo contesto vale la pena di citare il curioso articolo di ben dieci pagine dedicate dalla rivista «Domus» a *L'arredamento di un alloggio d'affitto, progettato dall'architetto Franco Albini*<sup>104</sup> (corredato di numerose immagini, con piante del prima e del dopo) che a un'attenta lettura si rivela un interno inventato, ma non inesistente, in quanto si tratta di uno spiazzante gioco caleidoscopico di rimandi. In effetti tutte le immagini (di oggetti o di particolari angoli) si riferiscono a progetti realizzati da Albini, ma in diverse case, e le uniche immagini d'insieme non a caso sono dei disegni a tempera realizzati da Adriano Spilimbergo, uno degli artisti più vicini a Persico. Si direbbe che con questa casa d'affitto creata per assemblaggi Albini voglia dimostrare come in un rebus enigmatico che la casa si può costruire tramite elementi, o parti autonome, coerentemente accostate fra loro.





Franco Albini, manoscritto sulla poltroncina Luisa, Milano-Venezia, 1956, particolare dell'ultimo foglio e terzo foglio.

È di questo periodo un'esperienza della cui storia si conosce ancora poco: il tentativo di alcuni architetti razionalisti milanesi, fra cui Albini, di formare nel 1942 una produzione di mobili moderni (probabilmente ispirati dal caso Wohnbedarf di Zurigo) denominata Ar. Ar. (Architetti Arredatori), per la quale Albini disegna un ambiente espositivo (realizzato) e alcuni mobili.

Per concludere il ciclo dei concorsi, si arriva al dopoguerra, quando il tema della massima economia, praticità, leggerezza si ripropone con toni più concreti e sereni nel mobile-contenitore che Albini progetta nel 1948 per il concorso "International Competition for Low-Cost Furniture Design"<sup>105</sup> indetto dal MoMA di New York, dove il tema delle tensioni strutturali viene portato dentro la materia dei pannelli in compensato di legno. Un sistema innovativo secondo cui il pannello di compensato si mantiene incurvato entro un telaio<sup>106</sup> che oltre a permettere una notevole economia di materiale, introduce una figuratività leggera e al contempo solida, si direbbe quasi «scanzonata»<sup>107</sup> e ironica con quell'apparire come gonfiato dall'interno.

*Dalla forma astratta dello spazio-funzione alla forma concreta dello spazio vernacolare*  
All'apice di un pensiero razionale portato a un livello di purezza espressiva estremamente sofisticato, troviamo nel 1940 la sede del Salone Elisabeth Arden a Milano, che Gio Ponti definisce «fra i più belli del mondo»<sup>108</sup>, aggiungendo che «esso è più bello proprio dove è puro, dove non indulge alle mescolanze fra moderno e mobili vecchi»<sup>109</sup>. Una mescolanza che a ben vedere per Albini non è una semplice concessione al gusto della celebre società di cosmesi femminile, ma è forse anche il segno di una sua volontà di ricerca tra l'iperfunzionalità tecnica dei dispositivi dello spazio abitato e il valore figurativo della rappresentazione che si mette in scena, come in un'architettura provvisoria a forte "reazione poetica".

Sulle pagine di «Stile», nell'aprile 1943 Gio Ponti presenta tre nuovi progetti di Albini, fra i quali si distingue, con il titolo *Casa non ville*<sup>110</sup>, la casa Neuffer a Ispra, progettata nel 1940. A questa ristrutturazione di una vecchia casa di campagna sul Lago Maggiore Albini dedica molta cura, trovando forse nello spazio "storico", semplice e a suo modo nobile, le condizioni ideali per verificare ed esprimere quel suo particolare interesse in quel momento<sup>111</sup> per un'idea di interno e di oggetti che danno forma alla loro sostanza fuori dagli obblighi di una modernità esibita. Piuttosto si nota, soprattutto nei

③

~~Schema~~ Schema del processo di progettazione alla 1<sup>a</sup> soluzione

a) definizione del tipo di sedia (da tavolo)

b) ricerca dimensionale corrispondente

c) schema modificato

● abolizione del segmento a e b:

a) braccio, per facilitare la porzione di chi sta seduto al tavolo (braccio alto o con canotti del tavolo) e l'alzarsi uscendo di lato,

b) non necessario all'opposto della schiena -

● con il problema è limitato all'essenziale

- *ipotesi alternative di soluzione*

- gambe schienale in un pezzo; vena obliqua; spessa.
- ingiudiziamento dell'angolo con altri elementi

e) schema ~~da~~ 1<sup>a</sup> soluzione **Iniziale**

- unione del punto A con la parte inferiore del sedile e prolungamento al bracciolo:
- unione di B col bracciolo:
- ingiudiziamento completo di tutto il fianco (normali ingiudiziamenti trasversali)

(Proiezione 1<sup>a</sup> soluzione)



numerosi elementi d'arredo che Albini disegna appositamente per questa casa, una grande attenzione per i materiali tradizionali, legno, paglia, midollino, ma anche raffinati inserti di piastrelle di ceramica decorata di Posillipo come tappetini sparsi nella pavimentazione in lastre di beola spuntata che dall'esterno della villa penetra all'interno<sup>112</sup>. La visione complessiva di questa casa risulta come un percorso pieno di caute incertezze, attento a ricomporre le diverse parti con nuovi elementi che si innestano nello spazio per farlo "vibrare", a partire dal nodo d'ingresso con la suadente scala sospesa nel taglio a doppia altezza e il blocco del camino passante sul fianco, rivestito di piastrelle di maiolica di Vietri sul Mare. La casa Neuffer rappresenta probabilmente il più evidente segno di passaggio di Albini dalla purezza astratta del credo razionalista degli anni trenta alla più temperata e riflessiva visione di uno spazio d'incontro alto e profondo con la storia, e in particolare con la tradizione del vernacolo.

#### *"Abbandonando le posizioni idealistiche"*

Appena dopo la guerra Albini è già intensamente al lavoro: di fronte a lui, dopo l'oscurantismo culturale soprattutto degli ultimi anni del fascismo, si apre una stagione di grandi speranze, una condizione che l'architetto vive come nuovo impegno civile. Ciò non toglie che il senso di libertà e rinnovamento che si respira, soprattutto nel periodo 1945-48, sia per Albini anche l'occasione per riaffermare con maggior vigore le proprie convinzioni progettuali in quanto a principi costruttivi, continuità spaziali e sistema "aperto" degli oggetti. Già nel 1945-46 tre interni commerciali (la libreria Baldini & Castoldi, la pellicceria Zanini e l'Istituto dermatologico cosmetico Hotz) riaffermano i più puri concetti dello spazio allestito quasi a secco, con minimi elementi d'arredo. Come ha osservato Maurizio Fagioli per la pellicceria Zanini – ma che può valere anche per l'Istituto Hotz – Albini «attinge vertici di purezza classica, nello splendore di linee e superfici d'un Persico redivivo»<sup>113</sup>.

L'Albergo per Ragazzi a Cervinia, meglio conosciuto come rifugio Pirovano (1948-52), firmato insieme al suo braccio destro di studio Gino Colombini, rappresenta, nel suo rapporto antidogmatico con il contesto vernacolare alpino, «una delle più spregiudicate e coerenti operazioni di smontaggio e rimontaggio degli assiomi del Movimento Moderno»<sup>114</sup>. Si tratta evidentemente di un felice omaggio a Pagano e al suo insegnamento, in particolare alla Mostra sull'Architettura rurale alla Triennale del 1936. «Contro ogni revivalismo, ma forte di una coscienza "memoria storica"»<sup>115</sup>, l'Albini del secondo dopoguerra non si esenta da un confronto con la realtà fisica e ambientale in cui si trova a operare. «L'architettura nel momento attuale tende verso la realtà – dichiara Albini in un dibattito nel 1955 – abbandonando le posizioni idealiste, le teorie, i principi, gli schemi: tende verso la realtà presente che è la risultante di numerose componenti attuali e passate, e di questa realtà vuole prendere coscienza»<sup>116</sup>. All'interno del Pirovano lo spazio mostra un'essenzialità confortevole, esaltata dall'apertura relazionale tra interno ed esterno e dalla studiata luminosità. Gli arredi, coerentemente conformati al tema rustico della tradizione alpina, si presentano come un gruppo omogeneo di elementi in abete massiccio. Giocano un ruolo di contrappunto come elemento moderno alcune "Tripoline" in tela colorata, modello di seduta anonima molto amata da Albini<sup>117</sup>. Per il resto, tavoli, sgabelli, sedie e panche sono realizzati con gambe ben tornite innestate a spina sui piani orizzontali massicci, la cui sezione viene smussata in corrispondenza degli innesti per consentire la giusta inclinazione delle gambe<sup>118</sup>.

Per quanto riguarda il disegno degli oggetti, si intensificano i rapporti con realtà produttive sempre più organizzate. Ma se la sua propensione razionale conduce Albini a proiettarsi verso il più autentico prodotto industriale, un'altra parte molto importante e

profonda del suo essere tende a privilegiare il rapporto con aziende di valore più artigianale, quasi a preservare quel suo instancabile lavoro di continua messa a punto di una sedia o di un tavolo come si trattasse di un prototipo mai finito. Per quanto riguarda l'Italia, si passa dalle aziende meno note come Astra, per mobili scolastici (1945-46), e Besana (1949), al breve ma significativo rapporto con la Figli di Amedeo Cassina<sup>119</sup> (1946-48) da cui deriveranno tre pezzi entrati in produzione, fra cui la poltrona 432 del 1948, interessante passaggio di sviluppo della cosiddetta Fiorenza. Si annoverano anche gli sporadici rapporti con la Castoldi (fine anni quaranta), la Venini vetraria (primi anni cinquanta), l'Artemide (primi anni sessanta), il più lungo rapporto con l'Arteluce (tutti gli anni sessanta) e l'importante sistema AM-AS con la Sirrah (fine anni sessanta, primi anni settanta) per quanto riguarda il settore dell'illuminazione. Su un altro fronte Albini arriva al più mirato rapporto con la nuova industria del mobile imbottito Arflex, dove nasce la poltrona Fiorenza finalizzata al perseguimento di un più chiaro modello industriale. Una prospettiva produttiva che si svilupperà più avanti nelle importanti collaborazioni, insieme a Franca Helg, con la Brionvega (1961-65) per il design di televisori, con la Olivari (1965-73) per il design di maniglie, con la Simens (1971-72) per il design di un centralino telefonico. Ma le collaborazioni più continuative ed elettive avvengono con le aziende-bottega: Vittorio Bonacina (dal 1951) per il mobile in giunco e midollino, e soprattutto la "eredi Poggi", Roberto ed Ezio, di Pavia (dal 1948 con gli interni del rifugio Pirovano e dal 1950 con i primi mobili per la serie). Con queste realtà produttive di artigianato meccanizzato (fra cui la Fontana Arte, la Fumagalli di Meda e, dai primi anni settanta, la San Lorenzo per oggetti in argento e la Frigerio per testate di letto) Albini può continuare ad adattare il piacere della qualità del fare a regola d'arte, affine alla sua lunga e continua "ricerca paziente".

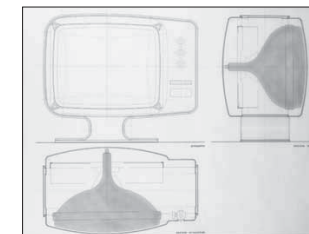
A livello internazionale si aprono interessanti rapporti negli Stati Uniti con la Knoll, che mette in produzione diversi pezzi e tiene in catalogo ancora oggi una versione aggiornata dello scrittoio in ferro e vetro del 1938. Sempre in America, alcuni pezzi di Albini entrano nel catalogo della società Altamira, mentre in Europa si ha un contatto interessante con la svedese Nordiska Kompaniet.

Alla IX Triennale di Milano Franco Albini, insieme a Gino Colombini ed Ezio Sgrelli che coofirmano i progetti esposti, partecipa alla Mostra dell'Arredamento e dei mobili isolati con una serie di elementi d'arredo commissionati da La Rinascente-Upim di Milano. L'immagine d'assieme (non casuale, dal momento che esistono diversi disegni di piante e prospettive) appare come una stanza vuota con oggetti disposti "casualmente". Nessun tentativo di ambientazione "realistica": gli oggetti, uno diverso dall'altro, interagiscono liberamente tramite un gioco sottile di contrasti e affinità. I singoli pezzi, combinabili con estrema libertà e leggerezza, sono ciascuno il risultato di un percorso di studio sui materiali, su alcune tecniche, su diverse tipologie e su certe forme che Albini da più di un decennio sta ricercando e verificando. Gli attori nella scena vuota, come personaggi pirandelliani, sono un armadio bombato, un tavolo ovale allungabile (una sorta di quadratura del cerchio), una sedia pieghevole simile a una sdraio con, al posto del tessuto, piani flessibili, una poltroncina con seduta e schienale entrambi spaccati in due, una curiosa poltrona-cesto in midollino e una libreria smontabile. L'armadio è quello componibile, senza il raddoppiamento delle fiancate, progettato tre anni prima per il concorso del MoMA. Nel tavolo<sup>120</sup>, che è riduttivo definire allungabile poiché appare più un oggetto trasformabile per addizione di parti, Albini gioca con maliziosa ironia su un concetto di tradizione nel gusto borghese, ostentando sul bordo del piano in pannello una finitura con fitti chiodini da tappezziere<sup>121</sup>. Nella sedia pieghevole i due fogli di compensato<sup>122</sup> che formano la seduta e lo schienale sono legati insieme da due fascette di nastrocord e costituiscono una sorta di



Franco Albini, casa Pini, poltrona con poggiatesta, Milano, 1951.

Franco Albini, arredo ambientato per La Rinascente, Milano, 1950.  
Franco Albini, Franca Helg, televisore 17" Brionvega, prospetto e sezioni, Milano, 1974.



piano semirigido che, fissato con i due estremi alle traverse posteriore e anteriore della struttura pieghevole in tubo metallico, dà vita a una seduta flessibile che ricorda quella di una sedia a sdraio. L'altro tipo di seduta, una poltroncina smontabile denominata Adriana<sup>123</sup>, appartiene strutturalmente al percorso della più nota sedia Luisa, ma in questo caso Albini accentua la sperimentazione lavorando sulla simmetria biassiale della figura umana e realizza sedile e schienale ciascuno con due lastre separate di compensato rivestito di gommapiuma, collegate fra loro da nastri elastici con funzione di molleggio.

Per finire, la poltrona-cesto, che diventerà nota con il nome di Margherita per la produzione di Vittorio Bonacina. Premiata con la Medaglia d'oro della IX Triennale, questa struttura leggera autoportante, che passa per essere la prima poltrona "senza gambe" del design italiano, è di fatto un esemplare omaggio alla tradizione povera e autentica dell'artigianato popolare, come appunto quello dei cestai. Un valore del quale Albini aveva imparato a riconoscere la "nobiltà" anche grazie all'insegnamento di Pagano. È interessante osservare che in questa rilettura del processo creativo appartenente alla tecnica artigianale del cestaio Albini ricorre a un raffinato dispositivo ingegneristico di tensostruttura per ridare vita al principio originario, realizzando così una forma aerea di seduta che non si basa sul concetto di una struttura da rivestire, ma fa diventare lo stesso rivestimento sistema strutturale. Basti notare che la poltrona Margherita, quando è terminata la sua costruzione, risulta vuota al centro, appunto come un cesto<sup>124</sup>, e che solo quando si inserisce il particolare cuscino conico nel buco centrale si completa nella sua funzione di seduta, grazie appunto al "bottone" o capolino della margherita.

#### Il caso "poltroncina Luisa"

Tra i documenti più interessanti riapparsi durante i lavori di ordinamento dell'archivio da parte della neonata Fondazione Albini, merita una particolare nota, per quanto riguarda il design, la cartella contenente gli appunti manoscritti di Albini in preparazione di tre lezioni tenute alla Facoltà di Architettura di Venezia nel 1956, dedicate al caso "poltroncina Luisa". A questi preziosi appunti (sette fogli manoscritti accompagnati da alcuni schizzi di sezioni diagrammatiche della poltroncina) si accompagnano dodici cartelle di testo dattiloscritto della trascrizione di una di queste lezioni e una relazione preparata da Francesco Tentori (su precisa richiesta di Albini in qualità di suo assistente<sup>125</sup>) sulle specifiche varianti tecniche affrontate di volta in volta per il disegno della seduta.

Negli appunti viene descritto dettagliatamente lo sviluppo del progetto, durante quindici anni di continue elaborazioni, scandito da cinque "edizioni"<sup>126</sup> (1939, 1942, 1949, 1950, 1955), nelle quali di volta in volta si apportano miglioramenti tecnici interpretati come occasioni di affinamento della cosiddetta "sostanza della forma". «Ho cercato – si legge alla fine degli appunti – di portare le caratteristiche dei materiali (flessibilità del legno) o le soluzioni tecniche (incastro a denti plurimi) ad aumentare l'espressività della composizione. Tecnica e materiali sono i mezzi di espressione di cui noi architetti disponiamo».

Tra tutti questi documenti emergono molte nuove informazioni, per quanto a volte non del tutto coerenti fra loro. Si desume che dopo una serie di versioni concepite, a partire dal 1939, per specifiche occasioni d'interni (dalla descrizione il modello originario sembrerebbe quello per casa Pestarini), una prima versione di questa seduta (ancora non si chiama Luisa) inizia a essere prodotta, secondo un disegno dell'ottobre 1949, dalla società americana Knoll, una seconda edizione viene disegnata nel novembre 1949 per la Slica di Recco, fino ad arrivare all'ultima e definitiva edizione per la Poggi<sup>127</sup>, quando prenderà il nome Luisa<sup>128</sup>, con i disegni dell'aprile 1954 e del gennaio 1955.

Un aspetto sottolineato da Albini durante la lezione è che il modello di poltroncina da lui studiato nasce con il preciso intento di trovare un tipo di seduta (una sorta di archetipo) che riassume tutte le condizioni d'utilizzo del sedersi, in modo da «unificare il tipo di sedia in tutta la casa, proprio per evitare che nella sala da pranzo ci siano le sedie contro il muro che aspettano di essere utilizzate, nel soggiorno ci siano delle poltrone in più e nella camera da letto ci siano delle cose diverse»<sup>129</sup>.

Un discorso più approfondito merita la soluzione strutturale di questa poltroncina che si costruisce a partire da due fianchi con uno schema a cavalletto, uniti fra loro da traverse. L'elemento superiore del cavalletto, che funge da bracciolo, fuoriuscendo a sbalzo si unisce all'altro fianco con una traversa per sostenere lo schienale, e altre traverse poste al centro del cavalletto funzionano per essere quella posteriore il punto di fissaggio del piano della seduta e quella anteriore come appoggio libero, sul quale il sedile può flettere e scorrere in funzione del carico portato.

Ricordiamo che dopo la lunga storia con l'azienda Poggi, oggi questo pezzo è entrato insieme al Cicognino, al tavolo Cavalletto e alla libreria con montanti regolabili, nella collezione I Maestri di Cassina, dove Albini si affianca, primo italiano, a Le Corbusier, a Rietveld, a Mackintosh, a Wright, ad Asplund e alla Perriand.

### Altri “animali domestici”

Albini, «questo novelliere dell'arredamento, elude tutte le tipologie preesistenti per dar vita a personaggi inquieti e stimolanti, spesso evocati da altri mondi»<sup>130</sup>.

Di questo periodo sono altri “animali domestici” evocati da Albini. Ricordiamo qui il tavolino “servomuto” Cicognino (1952), con quella gamba che si allunga per diventare manico-becco e con il piano d'appoggio bordato come un vassoio: un oggetto, come osserva Fagiolo<sup>131</sup>, che sembra uscito dalla matita di Walt Disney; il tavolo Cavalletto TL2 (1950) dove la provvisorietà, quasi allestitiva, dell'oggetto smontabile è tutt'uno con l'eleganza dei profili e dei dettagli; il “tradizionale” tavolo TL3 (1951), anch'esso totalmente smontabile tramite viti, il cui piano viene fatto librare nell'aria da quattro coni di legno fissati su angolari parallelepipedi, che orizzontalmente legano le travi sagomate e verticalmente dal basso ricevono l'innesto delle gambe affusolate, che poggiano a terra espandendosi plasticamente in un generoso piedino; la libreria LB7 (1957) dove ritornano tutti i principi lungamente trattati sul tema del montante alleggerito (dalla Mostra di Scipione del 1941 al negozio Olivetti del 1956), che in questo sistema componibile diventa una leggera struttura puntiforme, tra soffitto e pavimento, pensata per scandire lo sviluppo di una parete-mobile, diaframma virtuale per interni; la poltrona Fiorenza (1952), che abbiamo già trattato, anch'essa derivata da una lunga gestazione, dove la rassicurante immagine borghese data dalla struttura esterna in legno e dalla seduta tutta imbottita con tanto di braccioli e “orecchie” poggiatesta coincide, per molte versioni, con un tentativo, si direbbe audace, di tenere la seduta sospesa come un'altalena, tramite una fascia in pelle agganciata sotto ai braccioli; l'asimmetrica scrivania monogamba Stadera (Altamira 1954, Poggi 1958), che come l'omonimo tipo di bilancia, lavora sull'equilibrio impostato dalla disequaglianza dei bracci.

L'ultimo interno in cui Albini esercita, ancora in stato di grazia, quella sua sofisticata visione dello spazio cavo e rarefatto armonizzato attraverso la giustapposizione di elementi dialettici (soprattutto in rapporto alla memoria storica) è un luogo d'eccezione: la casa-museo<sup>132</sup> (1954) di una amatrice d'arte, la sovrintendente Caterina Marcenaro. Gli elementi in gioco in questo progetto sono innanzitutto le opere d'arte e i mobili antichi; in mezzo a questo coinvolgente *museum continuum* (il museo diventa casa senza soluzione di continuità) Albini dispone anche alcuni mobili di suo disegno non più su misura<sup>133</sup> e soprattutto tre macro-oggetti a scala architettonica, che hanno in comune l'aspetto meccanico prefabbricato e l'idea della “sospensione” (un grande camino centrale e due diversi tipi di scale costruite in officina e montate a secco). A questo episodio seguiranno altri interni, spesso per amatori d'arte, nei quali però questo spirito andrà sempre più stemperandosi<sup>134</sup>. Rimarrà esemplare la studiattissima sequenza verticale del sistema di scale disegnato per la torre Formigini, con il raffinato disegno del corrimano che utilizza un tubo metallico schiacciato e poi curvato per assecondare le pieghe del percorso. Questo tema del tubo (non più quello cromato degli anni trenta, ma piuttosto simile a quello da ponteggio usato per gli allestimenti) dalla metà degli anni cinquanta diventa uno dei temi più ricorrenti nello studio di strutture di sostegno che ritroviamo anche in apparecchi d'illuminazione e in alcune sedute. All'apice di questa ricerca si trova la poltrona Tre pezzi PL19, disegnata insieme a Franca Helg per Poggi. La struttura esterna in tubo, come un traliccio da ponteggio (i larghi piedini lo evidenziano), si sviluppa verso l'alto con linee curve che ricordano il movimento fluido dei più controllati pezzi dell'Art Nouveau. Ancorati a questa struttura galleggiano come sospesi<sup>135</sup>, staccati l'uno dall'altro, l'ampia seduta, l'avvolgente schienale-braccioli e l'ancor più ampio poggiatesta a “scudo”, disegnato come la metà di un disco. Poltrona-totem, Punt e Mes, trono, poltrona neoliberty, navicella d'allunaggio<sup>136</sup>, sono alcune delle immagini che ha evocato questa misteriosa seduta dal grande effetto fuori scala.

### Un interno architettonico a scala urbana: la Metropolitana milanese

Il tema del tubo curvato, che in questo caso diventa un corrimano “infinito”, ci introduce a quello che ha rappresentato probabilmente uno dei più interessanti progetti sul rapporto “design” e “interni” realizzato da Albini, ovvero il sistema di “arredo” per le stazioni della linea 1 della Metropolitana milanese (1962-64), con Franca Helg, Antonio Piva e, per la grafica, Bob Noorda. «È un intervento unitario – si legge nella relazione di progetto – esteso a tutta la città, concepito sulla ricerca di [...] uniformazione dei materiali [...] conformi al concetto di serie e di ripetibilità, sull'eleganza di dettagli studiati per una stazione campione via via ripetuti o adattati, sulla chiarezza e uniformità della grafica. Le pareti sono rivestite da lastre modulari e smontabili che formano un'intercapedine per gli impianti».

Su questo progetto per un interno architettonico a scala urbana, che, ricordiamo è stato premiato con il più importante premio del design italiano, il Compasso d'oro, ha scritto interessanti considerazioni Paolo Fossati, a cominciare proprio dal rapporto “sistema degli oggetti” e spazio abitato. Fossati parte addirittura da una certa analogia tra la “forma della sostanza” cercata nella poltroncina Luisa e quella espressa nel progetto della Metropolitana milanese. Dopo aver spiegato che Albini disegna la Luisa in modo che «l'assieme non rinuncia a sottolineare certe componenti tecniche, gli incastri ad esempio, propri del mezzo impiegato, il legno», nello stesso modo «in altri termini – secondo Fossati – ciò che Albini lascia in evidenza, senza mai sfuggirvi, è il “tema”, che è più intrinseco della questione di funzionalità o di uso immediato e che non defluisce in una generica ricerca di un “motivo” da sviluppare o variare»<sup>137</sup>. «L'individuazione di questo tema – prosegue – e il cammino alla sua fissazione e soluzione dà luogo a un'immagine libera, fluida e non bloccata (secondo l'avvertenza di Persico per Pagano). È il caso della Metropolitana milanese, in cui il problema era quello di coinvolgere masse di utenti in varie direzioni e con il minimo di attrito e di dispersione. La genericità degli spazi, la fluidità incolore del transito è raccolta con siparietti che ne indicano di scorcio l'estensione e la spezzettano e la dentellano in qualcosa che non si perde in un orizzonte metafisico o iperrealistico (forse, se mai, neorealistico). Al tempo stesso corrimani e attrezzature funzionali sono sospese dal loro anonimato, trasformate in segnali e staccate con estrema nitidezza ed eleganza dal muro a fare da linee portanti di un disegno appena tracciato, eppure fermissimo, con una formazione e modulazione spaziale, che dal telaio delle esposizioni passa a essere qui una traccia, ma senza rinunciare a definire e moltiplicare gli spazi». Ha scritto Franco Albini, rievocando la propria attività dal dopoguerra sino ai primi anni settanta, che la Metropolitana «è stata – pur solo attraverso un tema d'arredo – un contributo di carattere riconoscibile e impressivo, a dare ordine a spazi senza forma, a creare un sistema per l'uso della città»<sup>138</sup>. Secondo Fossati «quest'ultima osservazione, o se si preferisce definizione, “un sistema per l'uso”, può benissimo essere accolta per precisare il carattere del design di Albini, e non solo in occasioni che possono apparire pararchitettoniche»<sup>139</sup>.

Come tende a differenziare l'apparato espositivo dallo spazio impostogli, rendendo tale apparato tanto più duttile e sperimentale da saper determinare una nuova lettura dello spazio architettonico tenuto, per così dire, separato, non senza una sottile distinzione dialettica, così Albini fa per i suoi oggetti domestici, che tendono a differenziarsi, a fissare l'attenzione su di sé, sul proprio meccanismo costitutivo, in modo da rifiutare una sorta di casualismo, di deduzione da causa a effetto, fra il tutto architettonico e le parti mobili che rimangono “autonome”. In tal senso può valere per Albini quanto scriveva Leo Lionni recensendo il negozio Parker di Persico: in quella sua idea di architettura «immerge gli elementi e li tiene uniti»<sup>140</sup>.