

## Editoriale

*Confesso di trovare qualche difficoltà a parlare di Franco Albini nell'editoriale di questo numero di Rassegna, che raccoglie in gran parte contributi di persone che lo hanno conosciuto, sono state suoi allievi nei corsi di Architettura, hanno collaborato con lui nella professione o nell'insegnamento, hanno «sperimentato» dal vivo la personalità di questo grande architetto del nostro Novecento. Io, che non l'ho conosciuto personalmente e forse anche un po' trascurato colpevolmente nelle mie incursioni nell'architettura del '900 italiano, mi sento a disagio: il suggerimento di dedicare un numero ad Albini a trenta anni dalla sua scomparsa è frutto di questo disagio e del desiderio di superarlo ricorrendo ad esperienze altrui. Vorrei quindi lasciare la parola agli autori dei saggi, per cogliere da profano (o quasi) le impressioni, le intuizioni, i giudizi che trapelano dai vari scritti, senza tentare sintesi affrettate, aggiungendo appena qualche commento personale.*

*Iniziamo con l'affrontare il tema dominante della critica su Albini: la tendenza all'astrazione delle sue architetture. Per introdurre il discorso, Tentori riporta un commento di Ponti che a sua volta si rifà a Campigli:*

«Dice Campigli ... che i volumi di un edificio, nel suo piccolo modello, o il disegno in una planimetria, devono, prima, raggiungere una loro bellezza astratta, metafisica, autonoma, indipendente, estranea ad ogni destinazione o funzione, essere cioè oggetto di pura espressione plastica o grafica perché, poi, anche l'opera di architettura sia bella nella dimensione del vero»

*Sull'astrazione di Albini i nostri autori discutono molto e l'aggettivano in modo diverso. «Astrattismo magico» è il giudizio prevalente, ripreso da un saggio di Marcello Fagiolo del 1975. Magia di evasione fantastica o magia di audaci equilibri strutturali, come suggerisce Ponti? Magia del poeta sognatore o magia del tecnico che sfida la forza di gravità? Ambedue. Credo che nel caso di Albini non si colga l'essenziale, se non si coniuga il processo mentale di astrazione dell'artista con quello tutto concreto del tecnico esperto nella lavorazione dei materiali: dalla sintesi inscindibile dei due processi nasce l'opera albiniana. Dice Ponti (v. Tentori): «Albini è un artista che si fida, che crede nell'ingegnere che ha in sé: un grande ingegnere a un tempo fantastico e preciso».*

*Raffaele Marone storicizza il tema della tendenza astratta in Italia e ne esamina le origini:*

«L'astrattismo italiano stava nascendo e per lo più guardava al neoplasticismo di Mondrian e Van Doesburg. Nel 1934 alla Galleria del Milione di Milano si tiene una personale di Kandinsky che sposterà l'attenzione degli artisti italiani verso la sua ricerca ... Lo spazio architettonico di Edoardo Persico è forse invece più vicino all'astrazione di Mondrian che a quella dei comaschi, soprattutto se si legge come quella sorta di trasmigrazione di forme dal piano del foglio impaginato alle tre dimensioni dello spazio abitato, proposta da Giulia Veronesi».

*È evidente che il luogo dell'esposizione e del museo è l'ambito ideale per sperimentare «bellezze astratte, metafisiche, estranee ad ogni destinazione o funzione» e parimenti a manipolare i materiali in «un gioco di contrasti e di esilità» (sempre Ponti) capace di sorreggere con leggerezza oggetti d'arte, di trafilare lo spazio senza intaccarlo, di delimitarlo senza creare cesure. Riferendosi alla sistemazione delle Gallerie Comunali in Palazzo Bianco a Genova tra il 1949 e il 1951 Canella così commenta:*

«Qui il rigoroso rispetto, rimasto insuperato ed esteso anche agli ambienti a disposizione, riduce al massimo l'interferenza dell'allestimento sull'opera d'arte in esposizione, limitandosi a interventi strettamente necessari: snelli sostegni metallici (talvolta telescopici), teche trasparenti, soffici schermature della luce diurna, sottili paratie divisorie, drastica riduzione delle cornici dei quadri, talvolta persino sostegni rotanti per poter apprezzare l'opera alla luce migliore».

*Dall'allestimento di esposizioni e musei all'arredo di ambienti ed al disegno di mobili ed oggetti d'uso il passo è breve ed Albini lo compie con naturalezza fin dall'inizio della sua carriera. Il trasferimento dall'ambiente rarefatto dell'esposizione a quello domestico dell'abitazione comporta tuttavia differenze, come quelle che intercorrono tra il rappresentare ed il vivere o, più precisamente, tra l'esporre e l'abitare. Per Albini, audace innovatore di «stile» anche oltre il razionalismo, il vivere moderno non rifiuta il passato, non ammette cesure, pretende continuità e non rinuncia al confronto diretto tra vecchio e nuovo. Canella parla di ambienti domestici ove vige «il regime binario di amabile frontalità tra presente e passato, così che, elevati entrambi a protagonisti alla pari, il pezzo antico esalta il carisma del mobile moderno e viceversa». Notissima la sua libreria «Veliero» degli anni 1938-40: un elegante ed audace equilibrio di forze in tensione che inganna l'occhio con una serie di rinvii, di spinte e contospinte, di tiranti e puntoni, di ripiani in cristallo miracolosamente librati in aria. Ponti annota: «Le sue forme le sentiamo in noi per similitudini e contrazioni nervose, come quando ripetiamo in noi, contraendoci per tensioni interiori, lo slancio d'un saltatore o lo sforzo d'azzardo d'un acrobata» (v. Tentori). La maestria artigiana di Albini si esplica in pezzi d'eccezione, come l'apparecchio radio in cristallo Securit (1938), la poltroncina «Luisa» (1949), la poltrona «Margherita» (1951), la scrivania «Stadera» (1954), la poltrona «Tre pezzi» (1959), ove il designer sperimenta materiali diversi, legno, metalli, vetro, giunco, tessuti, usati con una tecnica appresa sui banchi degli esperti artigiani brianzoli e fantasiosamente rivista ed aggiornata.*

*Alla fine degli anni '40 Albini meravaglia un po' tutti con un progetto inatteso ed imprevedibile che suscita pareri contrastanti: l'albergo-rifugio Pirovano a Cervinia. Vorrei qui ancora una volta lasciare la parola ai nostri autori.*

*Tentori: «Sottile mistificazione di un'opera come il rifugio Pirovano a Cervinia», commento del 1965, così rivisto nel 2007: «Ebbene, come, negli arredi domestici, Albini mescola quadri e oggetti tradizionali ai suoi tavoli, sedie e poltrone razionali, ma anche ad altre poltrone che lui stesso deriva dalla tradizione barocca e ottocentesca, così per inserire nell'abitato di Cervinia una nuova abitazione egli si sente autorizzato a riprendere per l'albergo-rifugio Pirovano l'aspetto della malga tradizionale valdostana, a volte utilizzando ancora il modo di costruire tradizionale (per la pietra), in altri casi (legno)sostituendo il modo tradizionale con quello della tecnologia attuale.»*

*Canella: «Infatti tra il 1948 e il 1952 a Cervinia, a diretto cospetto della natura, sorge inaspettato il suo primo capolavoro di architettura: l'albergo-rifugio Pirovano. È da ritenere che non vi abbiano influito più di tanto correnti estetiche e ideologiche allora in voga (organicismo, neorealismo) che Albini, per il suo stesso rigore, non riesce a metabolizzare in modo estemporaneo, quanto invece il consueto, congeniale approccio al tema, a partire dai materiali e dalle tecniche costruttive disponibili localmente, e dal doverli connettere attraverso dettagli (su tutti i capitelli a fungo), che per aggregazione scandita producono l'esito ambientato autenticamente nuovo.»*

*Corbellini: «Con il rifugio Pirovano a Cervinia (1948-52) la sperimentazione intorno a questa stratificazione di elementi trova, nell'adesione al tipo tradizionale del rascard, una spinta decisiva*

e, allo stesso tempo, una sorta di travestimento. La sovrapposizione della struttura lignea ai supporti in pietra, ulteriormente evidenziata dalla tipica transizione valdostana tra le due modalità costruttive, opera la consueta divisione tra corpo superiore e basamento.»

*Ma giungiamo al nodo critico più delicato sull'opera di Albini, ove il parere dei nostri autori in qualche modo si diversifica, se non altro in alcune sfumature di giudizio estetico: Albini «progettista di case». L'involucro dell'edificio sembra infastidire l'architetto delle trasparenze e delle visuali ininterrotte. Quello che è stato definito lo «stile» o il «gusto» di Albini (v. Ponti in Tentori) in realtà ne risente. Canella precisa:*

«Fino al dopoguerra gli edifici di Albini paiono soffrire la soggezione dell'ambiente urbano circostante sfiorando, se non proprio l'anonimato, il rischio dell'impersonalità. Poiché il procedimento lineare applicato negli allestimenti si è ormai formalizzato in vero e proprio stile, la progettazione edilizia riserva ancora ad Albini qualche difficoltà. Soprattutto nella tipologia residenziale economico-popolare, l'approccio analitico aiuta sicuramente a risolvere in pianta gli incastri distributivi, ma all'esterno ne riduce a certa convenzionalità l'identità figurativa (Quartiere Fabio Filzi a Milano 1936-38)».

*Il giudizio di Melograni è più sfumato, accenna appena a qualche incertezza nel superamento dei canoni della città tradizionale:*

«Inciampa in qualche tentennamento, in qualche deviazione momentanea più che altro, quando in quel periodo progetta insieme con altri, che non siano suoi collaboratori abituali». *Ma aggiunge:* «Il rigore a cui si attiene è radicato nell'esperienza compiuta prima dei quarant'anni».

*Matilde Baffa, riconducendo il discorso dallo «stile» al «metodo» di Albini, in particolare alla continuità della sua ricerca nel progetto di architettura, evita il giudizio e si sofferma in modo specifico sulle sue proposte di edilizia popolare, esaltandone il rigore del procedimento di analisi, «la tensione di un metodo che si pone l'obiettivo di forzare i vincoli, che in questo caso sono di natura normativa e di codificazione tipologica». È questo comunque un settore di attività in cui si stenta a trovare idonei strumenti di analisi simili o coerenti con quelli messi a punto e perfettamente funzionanti nell'ambito degli allestimenti o nell'architettura di interni.*

*L'attività di Albini, come spesso quella dei grandi architetti, presenta sorprese non facilmente omologabili ed il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova (1952-56) è una di queste, come lo fu per altri versi il capolavoro dell'albergo-rifugio Pirovano a Cervinia alla fine degli anni '40. Imprevedibilità di Albini: qui lo «stile», o il «gusto», sembra ribaltarsi ed alla leggerezza, linearità, sottigliezza, trasparenza, temporaneità si sostituiscono gravità, plasticità, sacralità, eternità. Mi domando: come ci si poteva attendere da un artista sensibile al contesto, calato nella realtà e concretezza dei problemi, delle tecniche e dei materiali, un comportamento simile (di stile, intendo) nel trattamento di ambienti aerei, luminosi, destinati ad esposizioni proiettate al futuro e di spazi ipogei calati nelle viscere di una cattedrale, invitanti alla memoria di un passato per di più mistico e sacrale? Tentori non si ferma qui e suppone qualcosa di più, quasi un «controstile» albiniano, di cui il Museo del Tesoro costituirebbe il centro, lo spartiacque tra le opere della giovinezza e quelle della maturità: forse una risposta fantasiosa all'architettura organica zeviana, a cui seguiranno, accomunate dall'uso di un reticolo esagonale di base, il negozio Grossetti a Milano, le case per lavoratori INCIS a Milano, il progetto per la Villa Olivetti a Ivrea, la Villa Allemandi a Punta Ala.*

*È possibile che esistano in Albini due anime, di cui sarei tentato di ritrovare una sintesi (e quindi lo «stile» profondo e non il «gusto») in alcuni lavori dell'ultimo suo periodo di attività, in particolare nella Rinascente di Roma. Ho notato che qui Albini non rinuncia ad annullare ancora una volta l'effetto verticalizzante della forza di gravità intaccando l'involucro con la fuoriuscita evidente dei singoli piani, ad esaltare il particolare fino ad esibire le tecniche degli incastri della struttura in acciaio, a coinvolgere gli impianti nel ruolo estetico di corrugamento della facciata. Aspetti e scelte progettuali che ritroviamo tutti nel repertorio formale di Franco Albini. Ma non cedo alla tentazione di racchiudere il suo lavoro in una cifra stilistica, nello*

stretto recinto di un *repertorio di forme o di assonanze formali*. Preferisco ricordare Albinì come un artista libero rispetto alle mode, all'ambiente, al suo tempo, al suo stesso passato, spontaneo e fantasioso nelle invenzioni, meticoloso e controllato fino all'eccesso nelle realizzazioni. È questo lo «stile» di Albinì.

Rileggendo il mio editoriale mi accorgo di essermi attardato, forse più del dovuto, in commenti personali, tradendo in parte i propositi iniziali, ma non posso fare a meno di segnalare al lettore i saggi contenuti nella seconda parte di questo numero, più specificatamente dedicata alle ricerche sulle singole opere. «Rassegna», pur essendole stato precluso l'accesso all'Archivio Albinì, e di questo non possiamo che rammaricarci, non ha esitato a portare un suo contributo alla conoscenza di opere note e meno note della sua produzione, sia attraverso il lavoro di studio e ricerca dei suoi redattori e collaboratori, sia invitando insigni studiosi, vicini per frequentazione o per interesse culturale ad Albinì, ad esprimere un loro parere calato nella concretezza di singole opere. Mi riferisco ad alcuni argomenti originali e all'approfondimento di temi già noti, in particolare: la ricostruzione dei concorsi per l'E 42, curata da Maria Argenti e Maura Percoco; l'indagine di Luigi Pavan sul tema dell'abitazione e l'interessante excursus sugli allestimenti ricordato da Antonio Piva; l'aggiornamento dello studio sulla Rinascente di Claudia Conforti e Roberto Dulio e l'apporto autobiografico di Aurelio Cortesi, riguardante il meno conosciuto progetto urbano per Habana del Este; infine l'analisi dei documenti ritrovati da Marco Spesso sulle opere genovesi.

La Redazione, aspirando a riproporre una lettura generale di Albinì a trenta anni dalla sua scomparsa, ha inoltre ritenuto opportuno pubblicare, con il permesso degli autori, un importante seminario introduttivo alla mostra allestita per il centenario della sua nascita dal Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano, con interventi di Antonio Monestiroli, Marco Albinì, Fulvio Irace, Arrigo Rudi, Gianni Ottolini, Augusto Rossari. Il numero chiude riportando in appendice la pubblicazione pressoché completa degli scritti di Albinì, a cura di Fabio Cutroni che, con la collaborazione scientifica di Francesco Tentori e di Maria Argenti, ha curato con passione e competenza questo «Ricordo di Franco Albinì».

M.R.