
Franco Albini. Musei e allestimenti

Giorgio Romoli

"Dormo in un letto di Franco Albini da poco più di 40 anni! Da quel momento non ho mai sofferto di mal di schiena ed ho sempre riposato serenamente". Con questa dichiarazione, tutta l'applicazione progettuale e la profonda conoscenza tecnologica di Albini è ampiamente spiegata e verificata dalla mia personale esperienza.

Albini esce dalla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano a soli 24 anni, è già maturo e pienamente consapevole delle sue possibilità progettuali. Siamo nel 1929 e, visto il clima culturale europeo e specialmente il clima politico italiano, stupisce il fatto che Albini si presenti subito con progetti chiari e sicuri nelle scelte. Le sue prime realizzazioni appaiono pienamente inseribili nel mondo dell'avanguardia europea, accanto ai migliori progettisti del Bauhaus, di Francia ed Olanda. Hanno contribuito alla formazione di Albini, oltre alla laurea al Politecnico di Milano, l'esperienza lavorativa durata circa un anno presso lo studio di Giò Ponti, la sua famiglia (il padre è un ingegnere molto attivo a Milano) e alcune sue iniziative personali, tra cui una serie di viaggi in Europa, che lo porteranno a conoscere i giovani architetti emergenti quali Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier e altri. Un elemento essenziale, per non dire fondamentale, della sua formazione è l'ambiente culturale milanese. Di questo fanno parte non solo intellettuali di vario tipo, fra i quali sicuramente architetti, teorici dell'architettura e urbanisti di chiara fama, ma anche e con un peso non indifferente, uomini della finanza e industriali, sempre attenti alle novità tecnologiche e alle tendenze del mercato.

Per sottolineare la fertilità di questo ambiente milanese, è interessante osservare come differisca da quello romano.

Al contrario di Milano, Roma, che darà ugualmente un notevole contributo al razionalismo e al funzionalismo europeo, è una città 'polverosa' per la presenza continua di "picconi demolitori" e per il fatto di possedere una sola industria: l'edilizia. Pochi saranno gli oggetti di design e gli allestimenti; molti i progetti d'interni, tutti privi di quella presenza etica della produzione industriale milanese e tutti esclusivamente orientati ad una produzione esclusivamente artigianale. Sono, quelli romani, tutti pezzi unici, ma non prototipi.

Altra realtà non certo trascurabile a Roma, è la massiccia presenza della 'storia'. La storia condiziona fortemente anche i migliori progettisti: un uomo del nord, come Adalberto Libera, quando a Roma deve progettare lo stupendo edificio delle Poste di via Marmorata, sente subito l'esigenza di impostarlo su una pianta di tipo basilicale e non secondo i canoni della ricerca del funzionalismo europeo, riassumibili nel motto: la forma segue la funzione. In nessun'altra parte d'Europa si presenta questo fenomeno, solo a Roma si sente l'onore e l'onere di rendere omaggio alla storia. E' come se questa fosse nell'aria e talmente presente da essere introdotta e inglobata insieme al respiro stesso di ciascuno, con una intensità tale da divenire un tributo a cui pochi riusciranno a sottrarsi.

Lo stesso Albini, dopo un primo periodo contrassegnato da una coerenza incredibile, ricca di nuovi apporti alle teorie del razionalismo, appena arriva a Roma nel 1957 per i preliminari della Rinascente, viene attratto dalle lusinghe di questa affascinante sirena e progetta un edificio in acciaio, indubbiamente moderno, ma che in qualche modo allude, nei marcapiani, nel profilo della copertura -molto simile a un cornicione classico- allo stile di un palazzo barocco romano. Ma dove si riscatta? Dov'è veramente moderno? Si riscatta nel 'tendaggio', quando opera cioè nel campo dell'arredamento, dell'allestimento. Le pareti esterne, infatti, sono delle bellissime 'tende' in pietra artificiale che Albini cura con amore, scegliendo la miscela delle pietre naturali in modo da

avvicinarsi alla tonalità di colore che entri in assonanza con le Mura Aureliane situate di fronte all'edificio. Si riscatta quindi quando rientra nel campo che lo ha visto indiscusso maestro, con una invenzione attinta dall'architettura degli interni. Non è la struttura in ferro lasciata a vista, che rende la Rinascente una e vera propria architettura moderna, ma il linguaggio delle pareti esterne.

L'opera di Albini si articola lungo l'arco di una attività professionale di circa cinquant'anni, e affronta con estrema abilità temi che vanno "dal cucchiaino alla città". Questo passare da un campo all'altro della progettazione, dal design all'urbanistica, non deve far considerare Albini come un funambolo, ma piuttosto un vulcano di idee chiare. Un vulcano apparentemente freddo, che progetta in maniera lucida, potente e con risultati che evidenziano sempre coerenza e creatività. Attua proprio il motto di Mies van der Rohe: "less is more", senza però disdegnare il colpo d'ala dell'invenzione irrazionale nel razionale, degli elementi, pochi e talvolta riducibili all'unità, della espressività pura, semplice ma incisiva. Queste sue invenzioni sono dei veri e propri elementi di qualificazione dello spazio, specialmente negli allestimenti.

Gli allestimenti, infatti, sono la vera struttura portante di tutta la sua vasta produzione. Tutta la sua opera è contenuta in nuce negli allestimenti, sia interni che esterni, sia negli anni Trenta che in quelli successivi alla seconda guerra mondiale. In questi, si riscontra una qualità e una coerenza che non sempre si ritrovano negli altri campi. In architettura, ad esempio nel dopoguerra, non riesce a produrre edifici sempre eccellenti. Sono opere, certo, che appartengono all'architettura e non all'edilizia, ma non sono alla stessa altezza di quanto pensa e produce negli anni Trenta.

Albini inizia progettando oggetti d'arredo: posacenere, portasigarette, ecc.. In un posacenere gli elementi atti a spegnere le sigarette richiamano alla mente i grattacieli a croce di Le Corbusier. Cito questo esempio perché in lui, come in molti altri di quel periodo, si rileva quel certo "nomadismo" delle forme, di cui parla Antonio Piva. Si avverte, infatti, lo stesso modo di progettare, sia osservando gli oggetti d'arredo, che il design, l'architettura, l'urbanistica.

Lo spazio che Albini propone è uno "spazio totale". Fino a quel momento, fatte alcune eccezioni che appartengono ai promotori del Movimento Moderno, fare architettura degli interni significava poggiare mobili sul pavimento, inserire tendaggi e decorare le pareti. Albini invece s'impadronisce di tutto lo spazio di un ambiente, e attribuisce pari dignità a tutte le pareti, non solo al pavimento. Egli introduce nello spazio i tre assi cartesiani, per poter esplorare e valorizzare qualsiasi angolo. I montanti per il sostegno di oggetti di vario tipo, vanno da pavimento a soffitto. I tiranti, tesi da parete a parete, concorrono a dare leggerezza e profondità all'ambiente. Alcuni mobili continuano ad essere poggiati a terra, ma altri sono ancorati alle pareti ed entrano a sbalzo nell'ambiente, mentre altri ancora sono sospesi. Lo spazio diviene isotropo, qualsiasi cosa all'interno di questo esprime razionalità sia nello specifico dell'oggetto singolo, che nella relazione con gli altri e con l'ambiente. Ma la grandezza di Albini non risiede solo in questo sforzo di organizzazione dello spazio, ma anche nell'espressività di alcuni 'gesti' pieni di fantasia, di 'arricchimenti' dello spazio, che costituiscono il vero messaggio del progetto e vanno al di là e al di sopra dell'impostazione razionale. Progetta degli stand dove inserisce nastri che risultano elementi 'impropri' della isotropia e della razionalità, ma proprio per questo fortemente comunicativi del messaggio specifico dello stand. Nel padiglione dell'INA all'Esposizione Internazionale di Bruxelles, del 1935, Albini costruisce una torre a traliccio basata su un modulo cubico, con "la presenza all'interno di un nastro dall'andamento verticale e spezzato, che si innalza verso la sommità tendendo all'infinito": tale nastro esprime il successo dell'INA, sia come diagramma, sia come costruzione imponente, quasi opera pop ante litteram. Il grafico degli incrementi dell'attività dell'INA poteva essere posto benissimo all'interno del Padiglione, invece lui preferisce costruire un traliccio di quasi trenta metri, che qualifica con la sua eccezionale presenza non solo il Padiglione, ma anche tutta l'Esposizione. All'osservatore attento non sfugge però che la stessa cosa non accade per ciò che riguarda la sua opera del dopoguerra. Si avverte lo stesso filo conduttore negli allestimenti e nel design, ma non

nell'architettura e nell'urbanistica. Il "nomadismo delle forme" con il museo del Tesoro di San Lorenzo si interrompe.

Quest'opera in verità è una specie di pietra miliare, di spartiacque fra tutti i progetti precedenti e quelli futuri. Con il museo del Tesoro di San Lorenzo, siamo agli inizi degli anni Cinquanta, Albin si ripropone al mondo dell'architettura del dopoguerra con una veste del tutto nuova, quasi irriconoscibile, sicuramente in contrasto con quanto prodotto prima.

Parliamo dell'allestimento di un museo ipogeo, realizzato dietro l'abside del Duomo di Genova, al di sotto di un cortile. In tale opera il concetto di spazio cambia completamente, perde la leggerezza, la trasparenza, l'immaterialità e si fa concreto, pesante, gli oggetti al suo interno non levitano più. Cosa è accaduto? Siamo nel dopoguerra, si fa tabula rasa degli anni passati e si pensa, in un momento culturale dominato dal neorealismo, a rifondare tutto. In quello spazio ipogeo è facile sentire il richiamo dei tholoi, della storia. La presenza del basamento dell'abside del Duomo, fa pensare subito all'uso della pietra ed Albin usa una pietra resa ancor più massiccia dalla bocciardatura e consistente negli spessori. Se si escludono i travetti in cemento armato a soffitto e le teche espositive, ci troviamo di fronte ad un unico materiale: l'ardesia ligure.

Per cui, la leggerezza, l'esilità svaniscono; lo spazio definito da piani sottili, da teli, da fili, da nastri opalescenti, muta, cambia completamente privilegiando la concretezza, la materialità. A questo punto, probabilmente facilitata dalla distanza di anni sorge una considerazione: se Albin, in questo deciso voltar pagina e di fronte all'ennesimo successo dei suoi progetti, avesse intuito di vedere questo museo non come un semplice allestimento in un ambiente, ma come una vera e propria architettura, costruita all'aria aperta, alla luce del sole e completa di rivestimento esterno, forse non avrebbe continuato a progettare gli edifici così come ha fatto dal dopoguerra in poi. Faccio questa ipotesi perché da quegli anni in poi, le sue architetture non raggiungeranno l'importanza degli allestimenti e del design in genere. Negli allestimenti e nel design Albin continuerà a dare il meglio di sé utilizzando i ritrovati più innovativi della produzione industriale e i materiali nella gamma più vasta, compresi quelli di ultimissima generazione. Sono del 1951 le poltrone Adriana, Margherita e Gala, disegnate per la Rinascente e presentate alla IX Triennale di Milano. Ne scoprii i disegni quando ero ancora studente e all'epoca si elaboravano i progetti esclusivamente a mano con il solo aiuto dei compassi, curvilinee, righe, squadre e tecnigrafo. Rimasi colpito dalla semplicità e dalla esattezza con cui aveva preparato piante, prospetti e sezioni di un oggetto che, in quel momento e in assenza di computer io considerai del tutto indisegnabile. Era riuscito a mettere sul piano un oggetto a tre dimensioni definito da una serie di lunghi e piccoli listelli a sezione circolare che volteggiavano apparentemente in piena libertà nello spazio. In quel momento, ai miei occhi, Albin apparve come un titano, raffinato dalla sicurezza e dalla pazienza dell'homo faber. Indagava con attenzione ogni angolo remoto degli ambienti, per mettere bene in evidenza la struttura espressiva del progetto, concependo uno spazio di facile costruzione e pienamente comprensibile.

Intervento effettuato in occasione dell'inaugurazione della mostra itinerante: Franco Albin. Musei e allestimenti, organizzata dal Politecnico di Milano, presso la Facoltà di Architettura "Valle Giulia", a Roma. La sosta nella Capitale (2006) è stata promossa dal prof. Franco Purini. Il mio intervento riguardava l'impegno di Albin nel campo degli allestimenti.

scritti/albin

Autore	Data	Volume
	public	public

	azione	azione
ROMO LI Giorgio	2008-05 -12	n. 8 Maggio 2008