

Milano e i suoi architetti: Franco Albini, macchine celibi

Andrea Valentini - 21 febbraio 2017

www.cultweek.com/albini

Siamo all'ultima puntata della rubrica "Milano e i suoi architetti": ogni mese, un ritratto dedicato a un grande dell'architettura del Novecento che ha legato la sua vita e la sua opera a Milano. Chiudiamo in bellezza con Franco Albini, uno dei punti più alti raggiunti dalla scuola milanese: dai quartieri popolari agli interventi museografici, dalla Linea rossa della metropolitana al design, ecco un ritratto del grande architetto.

Alla sua matita dobbiamo alcune icone dell'arredamento italiano ma l'eredità di Franco Albini (1905-1977) non si può circoscrivere al design e anzi spazia, in modo esemplare, tra l'architettura e l'urbanistica, architettura d'interni e disegno industriale. Nei suoi allestimenti, così come negli arredi, Albini ha saputo coniugare la conoscenza dei materiali con una poetica molto personale e raffinata, basata sulle idee di leggerezza e tensione strutturale. Ne sono esempi lampanti lo schienale sospeso della poltroncina Luisa (Compasso d'oro 1955) o il sistema di tiranti e puntoni della libreria Veliero: questi pezzi d'arredo sorprendono chi guarda ma esprimono al contempo la delicatezza dell'oggetto risolto, sul quale l'occhio si riposa, perché l'equilibrio vince sull'esuberanza delle forme.

L'opera architettonica di Franco Albini è in gran parte frutto di collaborazioni. In particolare, il sodalizio più duraturo fu quello con Franca Helg, che ha influenzato la seconda parte della sua carriera. Il contributo più iconico del binomio Albini-Helg è costituito senza dubbio dalle stazioni della linea rossa della metropolitana milanese, progetto che riscosse il plauso unanime delle riviste estere e che si aggiudicò il Compasso d'oro nel 1964. Ma lontano dai palazzi del centro, portavano già la firma di Albini interi quartieri, realizzati negli anni Trenta e Quaranta: opere meno appariscenti ma figlie della stessa sensibilità, capace di conciliare razionalismo e poesia.



Il quartiere Ettore Ponti – fotografia di Arbalete

Nella prima parte della sua carriera, infatti, l'architetto fu in prima fila nella riflessione su Milano a scala urbana. Insieme ad altri grandi nomi della sua generazione, Albini partecipò al rilievo dei danni dopo i bombardamenti e fu tra gli ideatori del piano “Milano Verde”, del progetto per “Quattro città satelliti” e del piano “A.R.”, sviluppati tra il ‘38 e il ‘45 nel tentativo di indirizzare lo sviluppo della città in chiave alternativa alla prassi tradizionale, auspicando un intervento pubblico di rilievo e un ripensamento delle abitazioni a livello tipologico e morfologico. Contestualmente a queste riflessioni su grande scala, il giovane Albini partecipa, insieme a Renato Camus e Giancarlo Palanti, ai concorsi dell'Istituto Fascista Case Popolari (IFCP).

Questa esperienza sarebbe sfociata nella realizzazione di tre nuovi complessi: il quartiere “Fabio Filzi” (1935-1938), il quartiere “Ettore Ponti” (1938-1941) e il “Gabriele D’Annunzio” (1938-1941). Lo schema planimetrico di questi interventi è caratterizzato da stecche orientate sull’asse nord-sud, ovvero in funzione dell’esposizione solare, e dunque svincolate dal tracciato stradale: una soluzione all'avanguardia per l'epoca e senza precedenti a Milano. In particolare, nel quartiere “Ettore Ponti” – si raggiunge facilmente con la 90/91 e si estende tra via del Turchino e via Monte Cimone – al posto del tradizionale impianto a corte, le stecche frammentano il lotto: si tratta di volumi semplici ma un originale gioco cornici dona un elegante effetto chiaroscuro alle facciate principali.

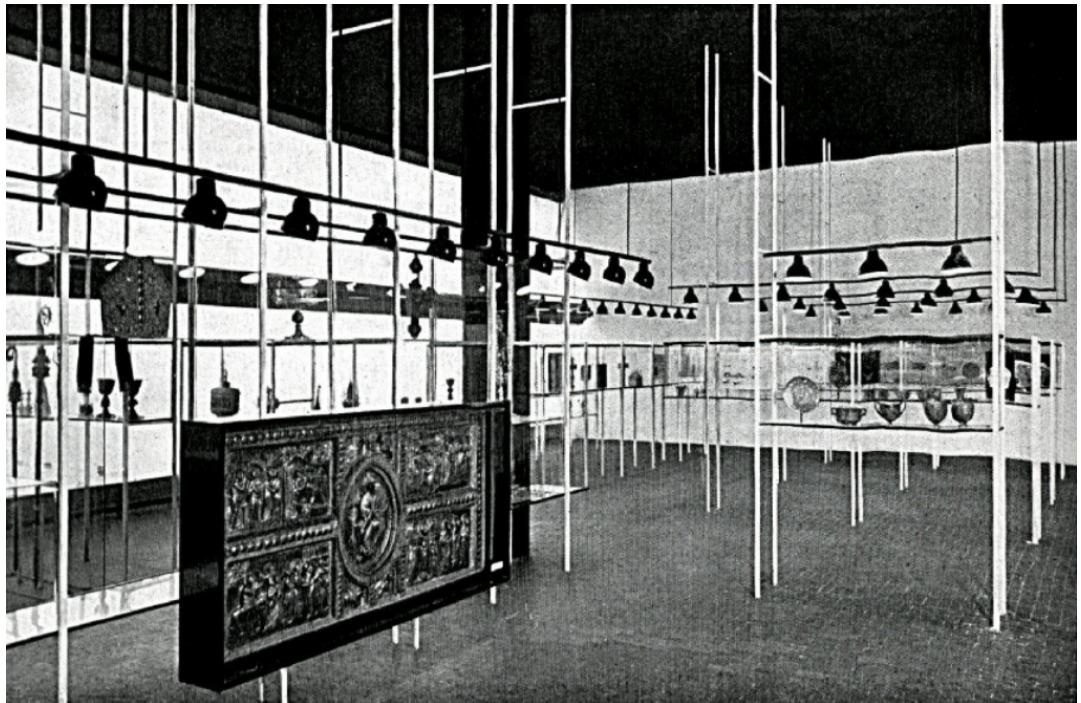


Anni '30 – L'appartamento in via Togni di Albini: mobili d'epoca e razionalismo

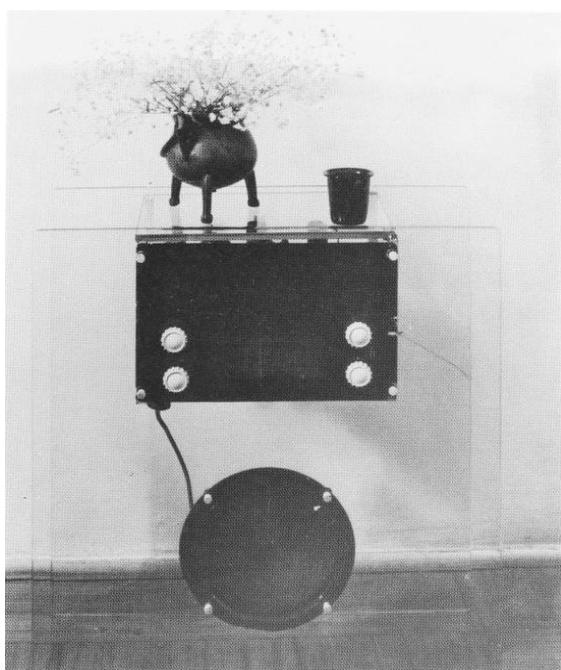
Già negli anni ‘30, infatti, il modernismo di Albini non aveva la freddezza iconoclasta dei maestri d’oltralpe: le foto dell'appartamento milanese di via Togni ci mostrano come a casa Albini passato e presente convivano fianco a fianco, con una disinvolta che sembra anticipare di vent’anni la lezione di Rogers. Un dipinto del Settecento è montato in una semplice cornice di acciaio verniciato, che sospende la tela nel vuoto, per mezzo di due profili tubolari fissati rispettivamente al pavimento e al soffitto. Il dipinto antico non è percepito come un elemento estraneo ma al contrario partecipa alla definizione dello spazio. A differenza delle contemporanee case di Le Corbusier, progettate a partire dalle misure del corpo umano, gli spazi di Albini non hanno un forte sottotesto matematico ma sono a tutti gli effetti “a misura d'uomo”.

Anche le prime esperienze in ambito espositivo risalgono a quegli anni: nel 1936 l'architetto Pasquali scrive su Domus a proposito di un nuovo cristallo temperato capace, a detta dell'autore, di dare “lo spunto alla nostra

fantasia per applicazioni mai prima d'ora intuite." Sulla stessa rivista, seguono alcune pagine dedicate alle applicazioni del nuovo materiale nella VI Triennale di Milano. Il nome di Franco Albini è associato alle vetrine per l'esposizione di arte orafa. Le teche, ovviamente realizzate in cristallo Securit, sono un successo: l'allestimento, leggero e trasparente, combina innovazione, funzionalità e sicurezza. Già allora, infatti, il trentenne Albini aveva conquistato l'attenzione dei colleghi per la competenza e l'inventiva dimostrate nell'uso dei materiali simbolo del modernismo: l'acciaio e il vetro.



L'esposizione di arte orafa alla VI Triennale di Milano, allestimento di Franco Albini con Giovanni Romano - Immagine pubblicata su Domus n. 103



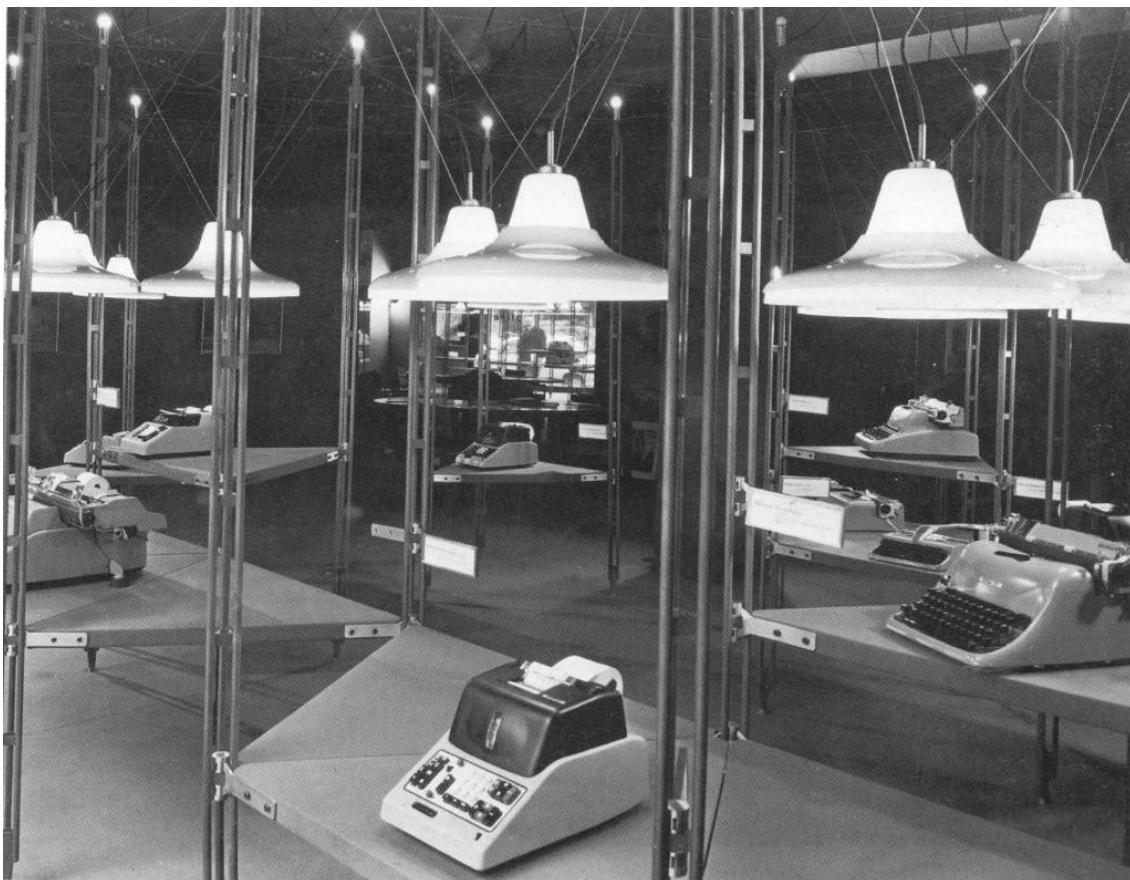
1938 – la radio è ancora un "mobile radio" e come tale ha bisogno di sopramobili

Figlio di questa esperienza è il mobile radio in cristallo del '38. Dal punto di vista formale, il mobile radio è costituito da due lastre di vetro che poggiano a terra e da una lastra più piccola che connette le prime nella parte superiore. La distanza tra le due lastre portanti è pari allo spessore del ricevitore radio. Un unico altoparlante, di forma circolare, è montato al centro della lastra anteriore, appositamente forata, sulla quale trovano posto anche le manopole. Ogni elemento sembra in bilico ma la somma di tutte le forze garantisce l'equilibrio. Purtroppo, il progetto non ha mai raggiunto la fase di produzione. Basta paragonarlo alle radio dell'epoca, anche a quelle razionaliste di Figini e Pollini, per comprendere il motivo del suo fallimento commerciale. Le valvole e i fili della radio di Albini non sono racchiusi in raffinati involucri di radica ma restano esposti, in tutta la loro magia, alla vista dell'utilizzatore. La scoperta da parte dell'industria del potenziale estetico dell'elettronica sarebbe arrivata decenni più tardi. Il

prototipo, l'unico esemplare effettivamente costruito, è oggi visibile come parte della collezione della fondazione Albini.

Questa poetica della leggerezza, ben espressa nella radio di vetro, è una costante di tutta la sua carriera di Albini. A tal proposito, Fulvio Irace individua una certa affinità tra gli spazi metafisici di De Chirico e la stanza per un uomo allestita da Albini alla VI Triennale di Milano ma questa lettura si potrebbe estendere anche ad altri progetti e descrive efficacemente la studiata semplicità di certe soluzioni. Da questo punto di vista la ricerca, a tratti giocosa, delle potenzialità strutturali e compositive dei nuovi materiali dimostra, in embrione, una sensibilità che supera il formalismo dell'international style e sembra preludere agli esiti più fortunati dell'high-tech di Piano e Foster. Non è un caso che lo stesso Irace riconosca proprio in Renzo Piano "il discepolo più geniale" di Franco Albini.

Un esempio lampante del linguaggio "metafisico" di Albini è l'allestimento del negozio Olivetti di Parigi, del '58: un razionalissimo reticolo di cavi, mensole e profili metallici dissimula la sua complessità attraverso una poetica che ricorda quella delle macchine celibi di Duchamp. Il vocabolario di forme pure dello stile razionale lascia dunque il passo, con Albini, a un mondo fatto di tiranti, travi Vierendeel e pilastri. Un'espressione plastica basata sull'uso creativo della struttura che sarebbe stata riscoperta solo negli anni '70.



1958-60 – Franco Albini con Franca Helg, allestimento del negozio Olivetti a Parigi

Il negozio parigino, nella sua attenzione ai singoli prodotti, risente dell'esperienza che Albini stava maturando in quegli anni nella progettazione di spazi espositivi. Le vetrinette del '36, infatti, furono il punto di partenza di un percorso che portò Albini all'avanguardia della nuova museografia italiana del Dopoguerra. Per Albini, così come per Scarpa e i BBPR, il museo cessa di essere uno spazio generico e diviene un'operazione sartoriale, un abito cucito su misura, attorno ai pezzi della collezione. In questo ambito, il suo intervento più riuscito è probabilmente il museo del tesoro della cattedrale di San Lorenzo, che aprì i battenti a Genova nel 1956: lunghi dall'essere uno spazio neutro, il museo è una successione di spazi complessi da assaporare insieme alla collezione.

Alla decade successiva risale però il progetto destinato a entrare più di tutti nell'immaginario collettivo: la metropolitana Milanese fu, negli anni '60, un'impresa corale nella quale diverse competenze si sono incontrate in un'infrastruttura che avrebbe fatto scuola. In particolare, il "metodo Milano" è una soluzione ingegneristica per lo scavo di gallerie metropolitane che sarebbe stato adottato in tutto il mondo. In questo contesto di innovazione ingegneristica, il contributo di Franca Helg e Franco Albini fu altrettanto importante e originale: la struttura delle stazioni era già stata realizzata ma tutto il resto fu disegnato dagli architetti con grande attenzione alla modularità degli elementi e all'adattabilità dei dettagli alle diverse stazioni. Ogni dettaglio, dai tornelli alle vetrine, fu disegnato in modo da combinare eleganza, durevolezza ed economicità. La famosa gomma a bollì dei pavimenti, per esempio, fu sviluppata proprio per la metropolitana, mentre i pannelli di cemento delle pareti sono montati in modo da nascondere un'intercapedine per il passaggio dei cavi e riproducono, nella scelta delle ghiaie, l'aspetto del ceppo. I corrimani, infine, sono realizzati in tubolare metallico e si concludono con un'ansa diventata presto iconica. Per quanto riguarda lo studio della segnaletica e della grafica, Albini si rivolse a Bob Noorda, con il quale concepì la fascia colorata che trova posto sui muri delle stazioni, sopra le teste dei viaggiatori. Il colore identifica la linea e il nome della stazione è ripetuto ogni cinque metri per rendere intuitivo e semplice l'orientamento all'interno della rete sotterranea. Persino il carattere tipografico fu appositamente disegnato da Noorda per Milano, nel tentativo di migliorare quello che gran parte dei grafici ritenevano non perfettibile: l'Helvetica.



1965 – La linea rossa della metropolitana di Milano – fotografia di Carlo Orsi

L'opera di Albini, inconfondibile nei suoi esiti più funambolici, rappresenta uno dei punti più alti della scuola milanese. La sua figura defilata non si è mai imposto con le committenze borghesi del centro ma l'approccio pionieristico al design e il contributo a grandi opere pubbliche hanno certamente segnato a fondo Milano e la sua cultura progettuale, legata ai valori dell'artigianato e alla migliore tradizione funzionalista.

Prossima fermata: [Fondazione Franco Albini – via Telesio, 13](#)