

The Olivetti store in Paris designed by Franco Albini and Franca Helg is a rigorous exhibition machine articulated by the presence of spindly mahogany uprights which, like a forest of luminous pillars, pervades the exhibition space. The great hall for exhibiting the typewriters is designed like an ancient chamber of wonders where handicrafts, works of art and mechanical objects are collected side by side.

Franco Albini e Franca Helg

Negozio Olivetti a Parigi Olivetti shop in Paris

Giuseppe Cosentino

Le meraviglie dell'oreficeria italiana, che fluttuano sospese nella macchina scenica allestita da Franco Albini nella Triennale di Milano del 1936¹, catturano forse l'attenzione di un giovane Adriano Olivetti che nello stesso anno commissiona ad Albini un piccolo negozio in via Cairoli a Genova. Il rigore compositivo con cui Albini immagina il negozio Olivetti è misurato in un congegno sofisticato in equilibrio tra la staticità degli arredi e la dinamicità del sistema di illuminazione, fatto di corde, pesi, contrappesi, pulegge ed argani. «L'astrazione magica»² di questo progetto mai realizzato e l'indagine intorno ad allestimenti 'sospesi' per mezzo di strutture filiformi ed elementi diafani, si riverbera ventitré anni più tardi nel progetto di un nuovo showrooom Olivetti in via Rue du Faubourg St. Honoré, a Parigi.

Franco Albini e Franca Helg realizzano un negozio che parla della Olivetti e di Parigi ed evoca, in filigrana, i grandi mercati ottocenteschi, Les Halles, i 'ventri' industriosi e animatissimi descritti da Zola come «foresta secolare, dai tronchi diritti come fusi, dai rami artigliati e annodati, sotto le cui fronde leggere si nascondeva tutto un mondo»³. È possibile riconoscere proprio in queste parole la medesima tensione incalzante che pervade tutto l'ambiente del negozio Olivetti.

Il salone di esposizione si apre nel basamento di un anonimo edificio per uffici di nuova costruzione e si affaccia sulla strada principale attraverso due aperture in cristallo, unica fonte di luce naturale. La geometria interna dello spazio risente dell'andamento obliquo di una delle pareti lunghe e del fuori-sagoma della sala più interna, ricavata dalla chiusura di una corte con un lucernario.

Perhaps it was the wonders of Italian jewelry-making, floating suspended in the scenic device set up by Franco Albini at the Milan Triennale in 1936¹, which caught the attention of a young Adriano Olivetti who, that same year, commissioned Albini to design a small store in Via Cairoli in Genoa. The compositional rigour with which Albini conceived Olivetti's store is expressed by way of a sophisticated device, in a balance between the static nature of the furnishings and the dynamic nature of the lighting system, made of ropes, weights, counterweights, pulleys and winches. The «magical abstraction»² of this project, which was never produced, and the research regarding set-ups that are 'suspended' with the use of spindly structures and diaphanous elements, reverberated twenty-three years later in the project for a new Olivetti showroom in Rue du Faubourg St. Honoré, in Paris.

Franco Albini and Franca Helg designed a store that speaks about Olivetti and Paris and evokes, in filigree, the great 19th century markets, Les Halles, the industrious and animated 'wombs' described by Zola as «centuries-old forests, with trunks as straight as spindles, with clawing and knotted branches under whose leafy fronds a whole world lay concealed»³. It is possible to recognise in these words the same tension that pervades the entire ambience of Olivetti's store.

The exhibition hall is located on the ground floor of a recently constructed anonymous office building and overlooks the main street through two glass windows, which are the only source of natural light. The internal geometry of the space is affected by the oblique course of one of the long walls and by the irregular shape of the innermost room, obtained by closing a courtyard with a skylight.

olivetti

olivetti



Vetrine del negozio Olivetti, vista notturna, foto di Richard-Blin, per gentile concessione della Fondazione Franco Albini, Milano

Pianta del negozio Olivetti, studio Franco Albini e Franca Helg, per gentile concessione della Fondazione Franco Albini, Milano

pp. 180-181

Salone d'esposizione del negozio Olivetti, per gentile concessione della Fondazione Franco Albini, Milano

p. 183

Dettaglio dello showroom; al centro in esposizione la 'Natura morta' di Giorgio Morandi, per gentile concessione della Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea - Italy, 2021

Dettaglio dei montati, Studio Franco Albini e Franca Helg, per gentile concessione della Fondazione Franco Albini, Milano

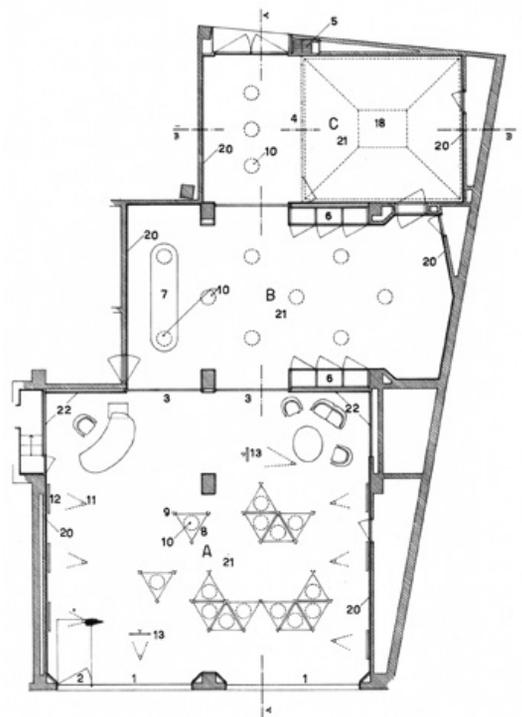
p. 186

Giorgio Morandi, *Natura morta*, olio su tela, 34,5x29 cm, firma in basso a sinistra, collezione Olivetti, ©GIORGIO MORANDI, by SIAE 2021

Foto scattata in occasione dell'inaugurazione del negozio, ritrae Franco Albini con l'opera di Paul Klee in esposizione nel negozio, per gentile concessione della Fondazione Franco Albini, Milano

p. 187

Pablo Picasso, *Le Moulin de la Galette*, olio su tela, 89.7 x 116.8 cm, firma in basso a destra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Thannhauser Collection, Gift, Justin K. Thannhauser, 1978, ©Succession Picasso, by SIAE 2021
Dettaglio dell'allestimento, sullo sfondo il quadro di Marc Chagall esposto nel negozio, per gentile concessione della Fondazione Franco Albini, Milano



Arch. Franco Albini Arch. Franca Helg	1:50	OLIVETTI-PARIGI	230/68
pianta dell'allestimento			





olivetti

Olivetti Graphika

Modello 01

Albini ed Helg procedono a regolarizzare le sale mediante una successione di ambienti, una vera e propria *enfilade* di stanze che conferisce profondità prospettica all'intero allestimento. Un metodo rigoroso in cui la composizione spaziale avviene per aggregazione di elementi semplici che pur stando isolati partecipano in sintonia al medesimo corpo.

Lo spazio dello showroom si concentra nella prima sala di ingresso, un ambiente dalla forma pressoché quadrata (9,50x8,30m, alto 3m), caratterizzato dalla presenza di una trama triangolare di tiranti posti sul soffitto. Come ordito secondo un diagramma cartesiano, ma non per questo immutabile, l'allestimento è dettato dalla scansione ritmica di piani dalla forma triangolare che fluttuano a differenti altezze, sorretti da piedritti in mogano. L'allestimento è il frutto di una meticolosa ricerca compositiva, che prende avvio da un dettaglio, il piccolo elemento in ottone triangolare che connette le tre aste formanti i piedritti. Elementi modulatori dell'intero spazio, i piedritti sorreggono piani di appoggio orizzontali, anch'essi triangolari. Si può affermare che il movimento della macchina espositiva prende avvio dal più piccolo ingranaggio. I piedritti filiformi realizzano una selva di montanti che pervade lo spazio, espressione di una tensione di forze che si sviluppano dal pavimento fino al soffitto⁴. Qui, nel punto più delicato di tutto il congegno, Albini pone una lampadina a bulbo incandescente, il cui bagliore annulla ogni tensione riuscendo persino ad «allontanare il soffitto»⁵. Ricorrendo ad una memoria evocata dall'arte, sembra scorgere delle affinità elettive con le fiocche e sospese luci a gas dipinte nel fondale livido e teatrale del *Le Moulin de la Galette* da un giovane Picasso, arrivato a inizio secolo a Parigi⁶.

Il principio razionale con cui Albini allestisce il negozio affonda le radici nella cultura classica, attingendo alla «thaumatopoeica»⁷, la sapiente conoscenza della meccanica custodita dagli antichi costruttori di teatrini. La *macchina* allestitiva concepita da Albini è una struttura in continuo movimento in cui le macchine da scrivere, poggiate su piani triangolari, sono poste a diverse altezze e sospese in aria vibrano sotto la luce diretta dei grandi lampadari prodotti da Venini su disegno di Albini.

Le soluzioni spaziali adottate da Albini ed Helg sono il risultato di un ponderato processo di sottrazione, una sintesi incalzante che elimina il superfluo per esaltare il necessario e raggiungere così una purezza percorsa da fremiti e bagliori. Un rito quasi catartico, che procede fino a considerare gli elementi immateriali quali entità fondamentali della costruzione, una norma che trova riscontro nelle stesse parole di Albini: «È mia opinione che sono proprio i vuoti che occorre costruire, essendo aria e luce i materiali da 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»⁸.

Modulando l'illuminazione artificiale, Albini ed Helg costruiscono un vero percorso nella luce. Un procedere segnato dai montanti luminosi della sala grande e diretto verso le piccole sale più interne, illuminate da una luce morbida e pacata. Il forte contrasto chiaroscurale avvolge in un'intima atmosfera le piccole sale di dimostrazione. La sala più grande è disegnata come un'aula longitudinale che ha come fuoco prospettico il tavolo centrale posto sul fondo, in uno spazio triangolare che allude nella forma ad una struttura absidale. L'aula per la dimostrazione delle macchine è l'aula sacra di un rito laico. Al centro e ai lati, ad esaltare il fuoco prospettico, corrono le lampade Venini che illuminano con luce puntuale le macchine da scrivere, poste nei mobili laterali. Modernissimi *secrétaires* ricavati nello spessore murario si aprono a ribalta sulla sala, assolvendo alla funzione di mostrare e custodire le macchine.

Albini and Helg proceeded to articulate the rooms by means of a succession of spaces, an actual *suite* of rooms that gives perspective depth to the entire installation. A rigorous method in which the spatial composition is determined through the aggregation of simple elements which, though isolated, participate harmoniously as parts of the same body.

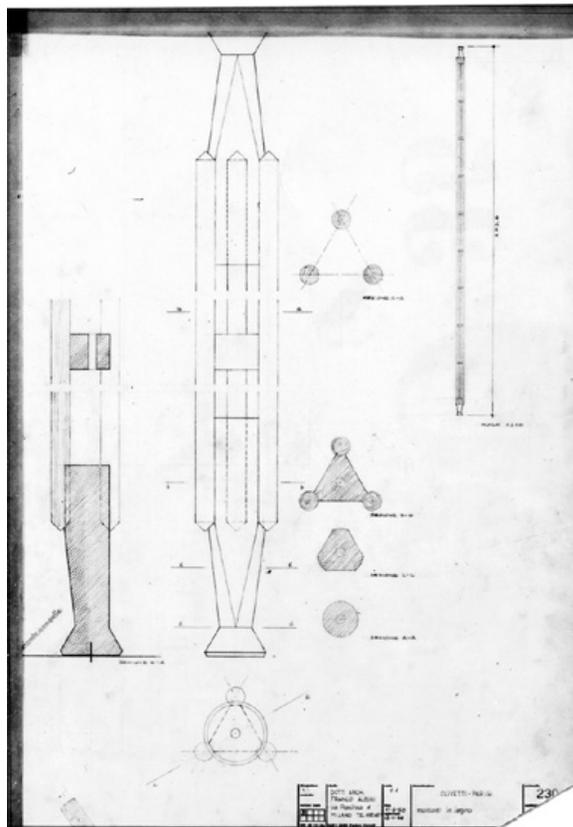
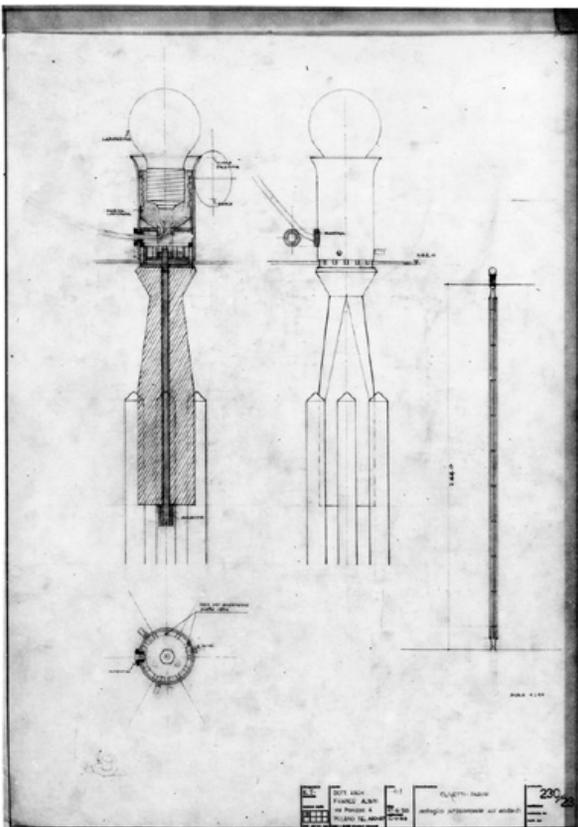
The space of the showroom is located mostly in the entrance hall, an area with an almost square shape (9,50x8,30m, and 3m in height), characterised by the presence of a triangular web of tie-beams placed on the ceiling. As if woven according to a Cartesian diagram, yet not as a result of this immutable, the set-up is dictated by the rhythmic articulation of triangular planes that float at different heights, supported by uprights in mahogany. The installation is the result of a meticulous compositional research which is activated by a detail, a small triangular brass element that connects the three beams of the uprights. These are elements that modulate the entire space, with the uprights supporting horizontal load-bearing elements which are also triangular. It can be said that the movement of the exhibition machine begins with the smallest cog. The spindly uprights create a forest of pillars that pervades the space, expression of a tension of forces that develop from the floor to the ceiling⁴. Here, at the most delicate point of the whole device, Albini places a lamp with an incandescent bulb, whose glow cancels out all tension and even manages to «move the ceiling away»⁵. Recurring to a memory evoked by art, it seems to be possible to identify certain elective affinities with the dim suspended gaslights painted on the livid and theatrical backdrop of *Le Moulin de la Galette* by a young Picasso, who had arrived in Paris at the turn of the century⁶.

The rational principle with which Albini designs the store's set-up is rooted in classical culture, and draws on «thaumatopoeics»⁷, the wise knowledge of mechanics safeguarded by ancient theatre builders. The mounting-machine conceived by Albini is a structure in continuous movement in which the typewriters are placed on triangular surfaces at different heights and suspended in mid-air, vibrating under the direct light of the large lamps produced by Venini, following a design by Albini.

The spatial solutions adopted by Albini and Helg are the result of a pondered process of subtraction, a pressing synthesis that eliminates the superfluous in order to exalt the necessary and thus achieve a purity traversed by tremors and flashes. An almost cathartic rite that proceeds considering the intangible elements as fundamental entities in the construction, a rule that finds echo in Albini's words: «In my opinion it is precisely the voids that one needs to build, since air and light are building materials. The atmosphere must not be still, stagnant, but rather vibrant, and the public must be immersed in it and stimulated without being aware of it»⁸.

Modulating artificial lighting, Albini and Helg build a proper light path. A procedure that is marked by pillars of light that lead from the great hall toward the smaller inner rooms, which are illuminated by a softer, subdued light. The strong chiaroscuro contrast envelops the small showrooms in an intimate atmosphere. The largest room is designed like a longitudinal hall whose perspective focus is the central table in the background, placed on a triangular space which alludes in shape to an apsal structure. The typewriter demonstration room is the sacred hall of a secular rite. At the center and on the sides, to exalt the perspective focus, the Venini lamps that illuminate specifically each of the typewriters are placed in the side cabinets. Modern *secrétaires* obtained from the thickness of the wall open up onto the hall, fulfilling the task of both showing and protecting the typewriters.

The design for the Olivetti store presents a summarised account of the Parisian landscape, of a city which throughout the 19th



Il progetto del negozio Olivetti è un racconto sintetico del paesaggio parigino, una città che nel corso di tutto l'Ottocento ha costruito le sue architetture più simboliche in occasione delle grandi Esposizioni. Architetture che vivono la duplice natura di effimero, ma allo stesso tempo permanente. In una certa misura Albini attraverso l'allestimento del negozio Olivetti costruisce una piccola sala museale, una narrazione che fa riferimento alle esposizioni del *Salon* di Parigi e come tutte le mostre temporanee vive e reinterpreta un'insita condizione di provvisorietà.

La presenza di numerosi quadri, opere dei più importanti artisti contemporanei come Ottone Rosai, Massimo Campigli, Mario Mafai, Giorgio Morandi, Paul Klee e Marc Chagall, volute da Adriano Olivetti⁹, assimila infatti il negozio a una galleria d'arte. I dipinti esposti sono legati all'ambiente parigino: la maternità di Massimo Campigli è rappresentativa di una intera generazione di pittori italiani, *Les italiens de Paris*, che nella capitale francese hanno trovato la città di adozione artistica, mentre Rosai, Mafai, Morandi sono artisti che hanno sempre guardato a Parigi come luogo prediletto di ispirazione.

Esposi lungo il perimetro della sala e appesi a sottilissimi cavi di acciaio leggermente distaccati dalla parete, i quadri invitano il visitatore all'interno guidandolo verso il cuore dell'allestimento, rappresentato dalle macchine da scrivere. Franco Albini le espone quasi astraendole dal loro carattere utilitario e le immerge in un'aurea sospesa al pari di oggetti scultorei.

Il grande salone delle esposizioni delle macchine è realizzato come un'antica stanza delle meraviglie, in cui gli oggetti di artigianato, opere d'arte ed oggetti meccanici sono raccolti uno a fianco all'altro. Una vera e propria *Wunderkammer*, la *camera delle curiosità* che in passato era destinata a custodire preziosissimi oggetti raccolti da collezionisti illuminati e che Horst Bredekamp definisce come lo spazio che accoglie «un compendio dell'umana capacità di creare»¹⁰.

Nell'allestimento del negozio Albini ed Helg realizzano un percorso che conduce verso un'epifania della tecnica intesa come attività antropica per eccellenza, che si svela come strumento dell'operare umano capace di produrre curiosità e meraviglia, «il primo ed efficace impulso per avanzare nella conoscenza»¹¹. Franco Albini affida ad un semplicissimo frammento il racconto del paesaggio urbano della città: il piedritto luminoso che è evocazione delle luci della Parigi ottocentesca, espressione di un «artigianato virtuoso», capace di trovare un nesso con la città proprio nella cura e nella reinvenzione dei dettagli.

Il frammento è il protagonista sostanziale e formale della struttura scenica, un unico elemento che assolve a più compiti come l'illuminazione dell'ambiente, il sostegno verticale dei piani su cui poggiano le macchine o ancora il supporto per l'esposizione per un particolare quadro, una natura morta di Giorgio Morandi¹². L'opera è l'unica ad essere esposta al centro della sala e in parte Albini fa partecipare al gioco della mostra quegli anonimi oggetti dipinti che grazie al pennello dell'artista prendono vita. Verosimilmente è possibile rileggere tutta la macchia espositiva albiniana come una grande 'natura morta', perché espressione di un ricordo, quasi di un sentimento parigino, che si manifesta attraverso l'architettura e gli oggetti esposti. Nel profondo della poetica di Albini risiede una sensibilità dagli accenti morandiani e le parole scritte da Roberto Longhi sono rivelatrici in questo senso: «Oggetti inutili, paesaggi inanimati, fiori di stagione, sono pretesti più che sufficienti per esprimersi 'in forma'; e non si esprime, si sa bene, che il sentimento»¹³.

century built its most symbolic architectures on the occasion of the Great Expositions. Architectures which express the double nature of being both ephemeral and permanent. To a certain extent Albini, through the mounting of the Olivetti showroom, built a small museum hall, a narrative that refers to the exhibitions at the *Salon* of Paris, and as all temporary exhibitions it both lived and reinterpreted an inherent temporary condition.

The presence of numerous paintings by some of the most important contemporary artists such as Ottone Rosai, Massimo Campigli, Mario Mafai, Giorgio Morandi, Paul Klee and Marc Chagall, wished for by Adriano Olivetti⁹, in fact makes the store resemble an art gallery. The paintings exhibited are linked to the Parisian milieu: Massimo Campigli's *Maternità* is representative of an entire generation of Italian painters, *Les italiens de Paris*, who made the French capital their artistic home, while Rosai, Mafai and Morandi, instead, were artists who always looked to Paris as their favourite source of inspiration.

Exhibited along the perimeter of the hall and hanging from very thin steel cables slightly separated from the wall, the paintings invite the visitor inside, guiding him toward the heart of the installation, the typewriters. Franco Albini exhibits them by almost abstracting them from their utilitarian function and immerses them in a suspended aura, as if they were sculptures.

The great typewriter exhibition hall is constructed like an ancient chamber of wonders where handicrafts, works of art and mechanical objects are collected side by side. An actual *Wunderkammer*, the *chamber of curiosities* that in the past was destined to keeping extremely precious objects collected by enlightened collectors and which Horst Bredekamp defined as the space that houses «a compendium of the human capacity to create»¹⁰.

In the installation of the store Albini and Helg created a pathway that leads toward an epiphany of technique, understood as the human activity par excellence, revealed as the instrument of human operating capable of producing curiosities and wonders, «the first and efficient drive for advancing knowledge»¹¹.

Franco Albini entrusts the narrative of the urban landscape of the city to a very simple fragment: the luminous upright which evokes the lights of 19th century Paris, expression of «virtuous crafts» capable of establishing a link with the city precisely in the care and reinvention of the details.

The fragment is the fundamental and formal protagonist of the scenic structure, a single element that takes on several tasks, such as the lighting of the space, the vertical support of the surfaces on which the typewriters are placed, as well as the support for the exhibition of a specific painting, a still-life by Giorgio Morandi¹². The piece is the only one shown at the centre of the room and Albini has those anonymous painted objects, which come to life thanks to the artist's brushwork, actively participate in the exhibition. It is ostensibly possible to interpret the whole of Albini's exhibition device as a great 'still-life', since it is the expression of a memory, almost of a Parisian feeling, that manifests itself through the architecture of the exhibited objects. Deep within Albini's poetics there is a sensibility not unlike Morandi's in nature, and Roberto Longhi's words are in this respect revealing: «Useless objects, desolate landscapes, seasonal flowers, are all excuses for expressing oneself 'through form'; and it is well-known that the only thing actually expressed is sentiment»¹³.

- ¹ Cfr. *Sala dell'Oreficeria antica*, in: *VI Triennale di Milano, Catalogo ufficiale*, Edizioni della triennale, 1936; A. Morassi, *La mostra dell'Oreficeria Antica alla VI Triennale*, in «Le Vie d'Italia», 7, 1936; *Oreficeria*, in «Domus» pp. 24-25, 103, 1936; A. Pica, *Guida alla VI Triennale*, Edizioni della triennale, Milano, 1936; G. Peirce, *VI Triennale Orientamenti*, in «Casabella», 104, agosto 1936, pp.18-25; A. Morassi, *Antica Oreficeria Italiana*, Hoepli, Milano 1937; R. Giolli, *Il cristallo securit alla VI Triennale*, in «Domus», 103, luglio 1936, pp. 55-58.
- ² M. Fagiolo, *Genesi di un linguaggio. L'astrazione magica di Albini e la "via italiana" al design e alle esposizioni (1930-45)*, pp. 20-53, in C. De Seta et al., *Franco Albini: architettura e design, 1930-1970*. Milano, Rotonda di via Besana, dicembre 1979-febbraio 1980, Centro Di, Firenze, 1979, p. 28.
- ³ É. Zola, *Il ventre di Parigi*, prima edizione 1873, edizione consultata Garzanti Grandi Classici, Milano, 2007, p. 18
- ⁴ Gli elementi dell'allestimento sono tutti prodotti in Italia su disegno di Albini e Helg. I montanti in mogano lucido sono realizzati da Cantieri Milanesi di Concorezzo, le scaffalature porta macchine della sala delle dimostrazioni sono in palissandro e panno grigio prodotte da Poggi di Pavia e le grandi lampade sono prodotte da Venini.
- ⁵ G. Mazzariol et al., *Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Università internazionale dell'arte, Venezia, 1985, p. 10.
- ⁶ Un quadro certamente francese prima che Picasso diventasse, come annota Gertrude Stein «spagnolo fino in fondo». G. Stein, *Picasso*, tratto da: *The trustees of the Gertrude Stein estate*, Adelphi, Milano, 1973, p. 14.
- ⁷ Cfr. M.F. Ferrini, *Il cerchio e le sue "meraviglie"*. *Contenuti e principi della "Meccanica"*, in: Aristotele, *Meccanica*, M.F. Ferrini (a cura di), Bompiani Testi a fronte, 2010, pp. 17-18.
- ⁸ F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, lezione tenuta presso lo IUAV in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico del 1954-55, pubblicato in: F. Bucci, F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini Costruire la modernità*. Catalogo della mostra, Triennale Electa, Milano, 2006, p. 66.
- ⁹ Cfr. La presenza delle opere d'arte dentro il negozio è una dichiarata volontà dallo stesso Adriano Olivetti, come testimonia il testo della relazione di progetto conservato presso la Fondazione Franco Albini
- ¹⁰ H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina: la storia della Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 1996, edizione consultata 2006, p. 23.
- ¹¹ Cfr. M.F. Ferrini, *Il cerchio e le sue "meraviglie"*, cit. p. 40.
- ¹² M. Pasquali, S. Bulgarelli (a cura di), *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, Gli Ori editori, Pistoia, 2010, pp. 192-200. Si ringrazia il Centro Studi Morandi di Bologna e in particolare modo la dott.ssa Marilena Pasquali per aver condiviso con passione e generosità i suoi studi e le sue ricerche.
- ¹³ R. Longhi, *Giorgio Morandi al "Fiore"*, in: *Dipinti di Giorgio Morandi*, testo di presentazione al catalogo della mostra presso la galleria il Fiore di Firenze, aprile 1945. Il testo è pubblicato integralmente in: R. Longhi, *Giorgio Morandi*, Electa, Milano, 1990, p. 10.
- ¹ Cfr. *Sala dell'Oreficeria antica*, in: *VI Triennale di Milano, Catalogo ufficiale*, Edizioni della triennale, 1936; A. Morassi, *La mostra dell'Oreficeria Antica alla VI Triennale*, in «Le Vie d'Italia», 7, 1936; *Oreficeria*, in «Domus» pp. 24-25, 103, 1936; A. Pica, *Guida alla VI Triennale*, Edizioni della triennale, Milano, 1936; G. Peirce, *VI Triennale Orientamenti*, in «Casabella», 104, agosto 1936, pp.18-25; A. Morassi, *Antica Oreficeria Italiana*, Hoepli, Milano 1937; R. Giolli, *Il cristallo securit alla VI Triennale*, in «Domus», 103, luglio 1936, pp. 55-58.
- ² M. Fagiolo, *Genesi di un linguaggio. L'astrazione magica di Albini e la "via italiana" al design e alle esposizioni (1930-45)*, pp. 20-53, in C. De Seta et al., *Franco Albini: architettura e design, 1930-1970*. Milano, Rotonda di via Besana, dicembre 1979-febbraio 1980, Centro Di, Florence, 1979, p. 28.
- ³ É. Zola, *Il ventre di Parigi*, first edition 1873; consulted edition: Garzanti Grandi Classici, Milan, 2007, p. 18
- ⁴ The elements used in the setting-up were all produced in Italy following designs by Albini and Helg. The polished mahogany uprights were made by Cantieri Milanesi in Concorezzo, the typewriter racks of the showroom were made of rosewood and grey cloth produced by Poggi in Pavia and the large lamps were produced by Venini.
- ⁵ G. Mazzariol et al., *Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Università Internazionale dell'Arte, Venice, 1985, p. 10.
- ⁶ A clearly French painting from the period before Picasso became, in the words of Gertrude Stein, «fully a Spaniard». G. Stein, *Picasso*, from: *The trustees of the Gertrude Stein estate*, Adelphi, Milan, 1973, p. 14.
- ⁷ See M.F. Ferrini, *Il cerchio e le sue "meraviglie"*. *Contenuti e principi della "Meccanica"*, in Aristotele, *Meccanica*, M.F. Ferrini (ed.), Bompiani Testi a fronte, 2010, pp. 17-18.
- ⁸ F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, lecture given at IUAV on the occasion of the inauguration of the academic year 1954-55, in F. Bucci, F. Irace (eds.), *Zero Gravity, Franco Albini Costruire la modernità*. Catalogo della mostra, Triennale Electa, Milan, 2006, p. 66.
- ⁹ The presence of the art pieces inside the store was expressly requested by Adriano Olivetti, as testified by the text of the project report, kept at the Fondazione Franco Albini.
- ¹⁰ H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina: la storia della Kunst-kammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milan, 1996; edition consulted: 2006, p. 23.
- ¹¹ See M.F. Ferrini, *Il cerchio e le sue "meraviglie"*, Op. cit., p. 40.
- ¹² M. Pasquali, S. Bulgarelli (eds.), *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, Gli Ori editori, Pistoia, 2010, pp. 192-200. We wish to thank the Centro Studi Morandi in Bologna and in particular Dr. Marilena Pasquali for having shared with us with passion and generosity her studies and the results of her research.
- ¹³ R. Longhi, *Giorgio Morandi al "Fiore"*, text that presents the catalogue of the exhibition: *Dipinti di Giorgio Morandi at the gallery Il Fiore in Florence in April of 1945*. The entire text in R. Longhi, *Giorgio Morandi*, Electa, Milan, 1990, p. 10.

