

For the *New Italian Art* exhibition, held at the Liljevalchs Konsthall in Stockholm in 1953, Franco Albini and Franca Helg designed a display characterised by the use of white, pink, and green tarlatan elements. “The design was limited to installing some veils that diffused the light more evenly and decorated the rooms a little”, wrote Franco Albini about the project. In this way, visitors move within a rarefied space, where Albini and Helg, taking advantage of the existing rooms designed by Carl Bergsten in 1916, create a more intimate dimension within the building’s monumental double-height hall. Through the consultation of unpublished documents preserved at the Albini Foundation in Milan, this paper aims to explore how, by suspending a series of curtains below the height of the skylights, the designers were able to create much more intimate spaces, enveloped in a soft, filtered light.

«L’odore del silenzio». La mostra *Nuova Arte Italiana* di Franco Albini e Franca Helg al Liljevalchs Konsthall di Stoccolma “The scent of silence”. The exhibition *New Italian Art*, designed and installed by Franco Albini and Franca Helg at the Liljevalchs Konsthall in Stockholm

Lorenzo Mingardi

«Non parole. Un gesto. Non scriverò più»¹. In questo passo de *Il Mestiere di vivere* (1952) segno del silenzio definitivo, è evidentemente rintracciabile una resa, sì, ma anche la capacità di riconoscere i limiti della parola; la sua, talvolta, inadeguatezza a modificare le condizioni di partenza. Il silenzio diventa allora una rinuncia lucida e progettata. Come ha scritto Federico Bucci, nei suoi progetti Franco Albini svela «l’odore del silenzio»², in una ricerca che non manifesta alcun cedimento autoriale spudorato. «Occorre – ricorda Albini – che l’invenzione espositiva attiri nel suo gioco il visitatore; occorre che susciti attorno alle opere l’atmosfera più adatta a valorizzarle, senza tuttavia mai sopraffarle. L’architettura deve farsi mediatrice tra il pubblico e le cose esposte»³. Dunque un’architettura che, pur non potendo serbare un silenzio assoluto, deve però aspirare al più discreto riserbo. L’esposizione *Nutida Italiensk konst* (*Nuova Arte Italiana*) si tiene a Stoccolma nelle sale della Liljevalchs Konsthall tra marzo e aprile del 1953. I responsabili dell’intero allestimento sono Albini e Franca Helg, da poco assunta a tempo pieno presso lo studio del maestro milanese⁴. Organizzata dalla Biennale di Venezia⁵ – con cui Albini è in contatto tramite i membri delle Commissioni per le Arti Figurative: tra gli altri, Rodolfo Pallucchini (1908-1989) e soprattutto Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987)⁶ – la mostra presenta numerose opere italiane di scultura, pittura, decorazione, artigianato e una rassegna fotografica di architettura. Preceduta da altre mostre organizzate nei decenni precedenti, nello stesso luogo e dedicate alle arti figurative e decorative italiane⁷, l’evento ha lo scopo propagandistico di veicolare l’immagine di un’Italia ripresasi dalla disfatta della dittatura⁸:

“Not words. A gesture. I will write no more”¹. In this passage from *Il Mestiere di vivere* (*The Business of Living*, 1952), this sign of absolute silence, there are clear traces of surrender, yes, but also of the ability to recognise the limits of words; their occasional inadequacy to modify the initial conditions. Silence thus takes the form of a conscious and deliberate choice. As Federico Bucci points out, in his projects Franco Albini reveals the “scent of silence”², in a research that is devoid of all authorial ostentation. “It is necessary – Albini reminds us – that the exhibition should engage visitors in its interplay, creating an atmosphere around the artworks that enhances them without, however, overwhelming them. In this sense, architecture must act as a mediator between the public and the objects on display”³. It is therefore a type of architecture that, while unable to maintain total silence, must nevertheless strive for maximum discretion.

The exhibition *Nutida Italiensk konst* (*New Italian Art*) was held at the Liljevalchs Konsthall in Stockholm, between March and April of 1953. The exhibition was installed by Albini and Franca Helg, who had recently been hired to work full-time for the Milanese architect’s studio⁴. Organised by the Venice Biennale⁵ – with which Albini had connections through members of the Commission for Figurative Arts, including Rodolfo Pallucchini (1908-1989) and especially Carlo Ludovico Ragghianti (1910–1987)⁶ – the exhibition featured numerous Italian works of sculpture, painting, decorative arts, and craftsmanship, along with a selection of architectural photography. Preceded by other exhibitions devoted to Italian figurative and decorative arts which had been organised during the previous decades at the same venue⁷, the event has a clear



un paese sì moderno e industriale, ma anche stabilmente ancorato alla propria tradizione artistica e artigiana. Si tratta del medesimo scopo di altre esposizioni organizzate negli stessi anni in altri paesi, in cui il ‘saper fare’ degli artisti e degli artigiani italiani – lo stesso Albini si era formato nello studio di Gio Ponti (1891-1979) e Emilio Lancia (1890-1973) in cui grande rilevanza aveva la produzione artigianale del mobile in Brianza⁹ – diviene sia portatore di nuovi valori democratici che l’Italia punta a riacquisire agli occhi del mondo sia vetrina per futuri rapporti politici ed economici con gli stati che ospitano tali eventi. Tra questi va indubbiamente ricordato quello rappresentato dall’organizzazione della mostra statunitense itinerante *Italy at work. Her Renaissance in Design Today* (1950-1953), che vede, tra gli altri, lo stesso Albini come protagonista¹⁰. L’allestimento in Svezia di Albini e Helg si inserisce all’interno dell’edificio disegnato da Carl Bergsten nel 1916. Nella monumentale sala a doppia altezza, sospendendo una serie di velari di tarlatana bianca, attaccati da una parte al plafone e dall’altra alla cornice sotto il ballatoio delle alte finestre, Albini e Helg riescono a definire uno spazio più contenuto, caratterizzato da linee morbide e da una luce diffusa e soffusa¹¹. «Questo involucro, ambiente nell’ambiente, era ottenuto impiegando la carta in modo inusitato, senza supporto, indipendentemente dal muro, valorizzandone la possibilità quasi fino al paradosso»¹². L’impiego di tessuti leggeri e tende come elementi divisori è una soluzione che Albini aveva già iniziato a esplorare nei primi anni Trenta, sia negli arredi interni che nelle installazioni temporanee. Nella grande sala trovano spazio le sculture di, tra gli altri, Arturo Martini (1889-1947), Marino Mazzacurati (1907-1969) e Marino Marini (1901-1980) che, grazie all’effetto straniante del cielo di carta, divengono oggetti «magicamente spaesati»¹³ all’interno di «ambiente rarefatti»¹⁴. Come molte soluzioni adottate da Albini in progetti precedenti – ad esempio nella Mostra di Scipione alla Pinacoteca di Brera (1941)¹⁵ – nella adiacente sala dedicata alla pittura, alcune tele si svincolano dalla consueta collocazione sulla parete per inserirsi nello spazio, sospese grazie a un sistema di antenne autoportanti, assai simili a quelle già usate a Palazzo Bianco a Genova¹⁶, e collegate tra loro da traverse in metallo e vetro¹⁷. Attigui alla sala della pittura, si trovano alcuni ambienti di dimensioni più contenute che vengono riservati alle arti decorative. Queste sezioni secondarie costituiscono quello che Albini definisce un «cambio di voltaggio»¹⁸ nell’itinerario della mostra, utile a prevenire il senso di affaticamento e monotonia nel visitatore. Per loro stessa natura, le arti decorative richiedono un ridimensionamento dello spazio rispetto alle grandi sale vicine. Tuttavia, la continuità tra le diverse aree espositive viene garantita dalla ripetizione degli stessi materiali e delle stesse strutture, come le aste metalliche da cui pendono le piccole teche in vetro e tavoli rotondi ricoperti di carta viola. L’insistente impiego degli stessi elementi ribadisce certamente il legame tra le diverse parti della mostra¹⁹: «La mostra ha affinità con lo spettacolo [...] – dichiara Albini – La mostra tutta intera deve sentire la stessa regia: avere una continuità di metodo espositivo, una coerenza di sistemi e servirsì, talvolta, e in punti opportuni, della ripetizione dei medesimi elementi»²⁰. A differenza delle sale principali, quelle dedicate alle arti decorative vengono concepite come scrigni (o vere e proprie capanne), grazie a un sistema di teli in tarlatana che, sospesi dal centro del lucernaio a un anello di compensato, avvolgevano lo spazio fino al pavimento. Questo dispositivo era già stato adottato da Albini in occasione della IX Triennale, nella *Mostra della Storia della bicicletta*²¹.

Nel piano sotterraneo del palazzo, trova spazio l’esposizione

promotional purpose: that of transmitting the image of a country that had recovered after the defeat of the dictatorship⁸. A country that was modern and industrialised, but also solidly anchored to an artistic and artisan tradition. This same purpose was shared by other exhibitions organised in various countries during the same period, where the ‘know-how’ of Italian artists and artisans – Albini himself had worked in the studio of Gio Ponti (1891-1979) and Emilio Lancia (1890-1973), where the artisanal production of furniture in Brianza⁹ was of great importance – became an expression of the new democratic values that Italy intended to assert in the eyes of the world. At the same time, these exhibitions represented a strategic showcase for establishing future political and economic relations with the host countries. Among these, it is certainly worth recalling the travelling exhibition presented in the United States and entitled *Italy at work. Her Renaissance in Design Today* (1950-1953), in which Albini himself participated¹⁰. The exhibition installed in Sweden by Albini and Helg was located in the building designed by Carl Bergsten in 1916. In the monumental double-height hall, Albini and Helg managed to create a more intimate space by suspending a series of white tarlatan veils, fixed on one side to the ceiling and on the other to the cornice below the high windows. The result is a space characterised by soft lines and a diffused, subdued lighting¹¹. “This envelope, a space within a space, was created using paper in an unusual way, without any support and independent of the walls, pushing its expressive potential almost to the point of paradox”¹². The use of light fabrics and veils as dividing elements is a solution that Albini had already begun to explore in the early Thirties, both for interior decoration and temporary exhibitions. The great hall included sculptures by, among others, Arturo Martini (1889-1947), Marino Mazzacurati (1907-1969) and Marino Marini (1901-1980) which, thanks to the unusual effect of the paper ceiling, became “magically estranged” objects¹³ within “rarefied spaces”¹⁴. As in many solutions used by Albini in previous projects – for example the Scipio exhibition at the Pinacoteca di Brera (1941)¹⁵ – in the adjacent room, dedicated to painting, some canvases are detached from the usual placement against the walls and are suspended instead within the space of the room thanks to a system of self-supporting antennas, similar to the ones previously used at Palazzo Bianco in Genoa¹⁶, and connected by glass and metal crossbeams¹⁷. Next to the room allocated to painting are several smaller rooms dedicated to the decorative arts. These secondary sections constitute what Albini calls a “change in voltage”¹⁸ within the exhibition itinerary, which is useful in reducing the feeling of tiredness or monotony in the visitor. Due to their intrinsic features, decorative arts require a scaling-down of space in relation to the large adjacent rooms. However, the continuity between the various sections of the exhibition is ensured by the use of the same materials and structures, such as the metal shafts from which the small glass display cases and the round tables covered in purple paper are suspended. This repeated use of the same elements highlights the link between the various sections of the exhibition¹⁹: “An exhibition has similarities with a theatrical performance [...] – says Albini – It must be guided by a uniform direction, maintain consistency in the exhibition methods and systems used, and sometimes, at certain strategic points, resort to repeating the same elements”²⁰. Unlike the main exhibition rooms, the spaces dedicated to the decorative arts are designed as treasure chests – or even cabinets – using a system of tarlatan curtains that hang from a plywood ring at the centre of the skylight, enveloping the space as they reach the floor. This device had already been used by Albini at the IX Triennale, for the *Exhibition of the History of the Bicycle*²¹.

The underground floor of the building houses the section dedicated

sull’architettura italiana, caratterizzata da una serie di pannelli sui quali erano riprodotte le fotografie di edifici progettati da numerosi architetti italiani coevi, per lo più di area lombarda. Tra le poche eccezioni: Giovanni Michelucci e Mario Ridolfi. Si tratta di una riproposizione di *Italian Contemporary Architecture*, un’esposizione allestita a RIBA l’anno precedente e organizzata dal Gruppo italiano dei CIAM di cui Albini fa parte²². L’uso del tessuto, qui a Stoccolma presente in ogni settore della mostra, sarà assoluto protagonista anche per l’allestimento che Albini e Helg progetteranno per la *Mostra della Merceologia* alla X Triennale di Milano:

La breve durata che caratterizza di massima le mostre – ricorda Albini – permette di scegliere per l’allestimento materiali anche poveri e di poca resistenza nel tempo. L’accentuare di questa provvisorietà può essere di grande efficacia e l’uso di alcuni di quei materiali fuori dal loro impiego abituale e al limite delle loro possibilità può essere un elemento di vivificante sorpresa²³-

La vivificante sorpresa cui accenna Albini risiede dunque nella progettazione di alcuni elementi architettonici che, pur nella loro estrema semplicità, si levano come sommessi ma significativi accenti in un silenzio di fondo che pervade e avvolge l’intero allestimento.

^[1] C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950 con il Taccuino segreto*, Bur, Milano 2021, (19521).

^[2] F. Bucci, “‘Spazi atmosferici’, L’architettura delle mostre”, in F. Bucci, A. Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005, p. 20.

^[3] F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia ed all’estero*, lezione tenuta allo luav per l’inaugurazione dell’anno accademico 1954-1955, in F. Bucci, F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire le modernità*, Catalogo, Electa, Milano 2006, p. 77.

^[4] «Franca Helg ha collaborato con me saltuariamente – scrive Albini nel 1966 – per alcuni singoli lavori nel 1951 e nel 1952. Dal 1953 si è stabilita tra noi una collaborazione stabile [...] Questa collaborazione è possibile perché basata su di una affinità di posizioni culturali e su di una medesima interpretazione della professione d’architetto. Inoltre, nel modo di lavorare di Franca Helg si verifica rigore di metodo, coerenza, atteggiamento obbiettivo nel valutare gli elementi del tema, e, contemporaneamente, ricca e controllata inventiva». Fondazione Franco Albini di Milano, Archivio Franca Helg, *Curriculum*, lettera di presentazione di Albini, 13 luglio 1966. Prima di lavorare da Albini, Helg aveva ottenuto la qualifica di architetto iscritta all’albo dei progettisti INA-Casa e per il piano Fanfani aveva progettato e costruito, tra il 1950 e il 1951, alcuni interventi, tra cui l’edificio residenziale a Calderara di Reno (Bologna).

^[5] La mostra nacque per essere itinerante e viene successivamente trasferita a Helsinki, in due diverse sedi. Si veda M. Prencipe, *Stoccolma 1953: l’esposizione della Nuova Arte Italiana e la difficile conquista della modernità*, in «Studi e ricerche di storia dell’architettura», n. 5, 2019, p. 26.

^[6] L. Mingardi, *Carlo Ludovico Ragghianti “architetto”. Dal dibattito al museo*, in «Op. cit.», n. 165, 2019, pp. 41-50; L. Mingardi, *Contro l’analfabetismo architettonico. Carlo Ludovico Ragghianti nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2020, pp. 116-117.

^[7] M. Prencipe, cit., p. 28.

^[8] *Ivi*, p. 39.

^[9] F. Bucci, *Franco Albini*, Electa, Milano 2009, p. 9.

^[10] E. Ferretti L. Mingardi, D. Turrini, *La mostra Italy at Work. Artigianato, design, allestimenti 1950-1953*, in «Luk», n. 27, 2021, pp. 96-105; E. Dellapiana, *Il design e l’invenzione del Made in Italy*, Einaudi, Torino 2022, pp. 125-136; E. Ferretti, L. Mingardi, D. Turrini, *From the House of Italian Handicrafts to the Exhibition Italy at Work. Continuities and Discontinuities Among HDI, CADMA and CNA (1945-1953)*, in P. Cordera, C. Faggella (a cura di), *Italia al lavoro. Un lifestyle da esportazione*, Bologna University Press, Bologna 2023, pp. 39-48.

^[11] Cfr. F. Bucci, *Les intérieurs e l’effimero*, in F. Bucci, F. Irace, cit., p. 63-65.

^[12] F. Albini, cit., pp. 75-77.

^[13] M. Tafuri, *Storia dell’architettura italiana*, Einaudi, Torino 2022, p. 65 (19821).

^[14] V. Prina, *In una rete di linee che si intersecano*, in A. Piva, V. Prina (a cura di), *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milano 1998, p. 11.

^[15] F. Bucci, *Les Interieurs e l’effimero*, cit., p. 57.

^[16] *Ivi*, pp. 63-65,

^[17] Per una descrizione dell’esposizione si vedano: *Due mostre di arte moderna italiana ad Helsinki e Stoccolma*, in «Metron», n. 48, pp. 26-33; s/t, in «Domus», n. 283, 1953, pp. 30-31.

^[18] La citazione si trova in F. Bucci, A. Rossari, cit., p. 136.

^[19] F. Albini, cit., p. 77.

^[20] *Ivi*, pp. 75-77.

^[21] F. Bucci, A. Rossari, cit., p. 136.

^[22] Italian Ciam Group, *Italian Contemporary Architecture. An Exhibition*, Catalogo, Londra 1952.

^[23] F. Albini, cit., p. 75.

to Italian architecture, consisting of a series of panels displaying photographs of buildings designed by numerous contemporary Italian architects, mostly from the region of Lombardy. Among the few exceptions are Giovanni Michelucci and Mario Ridolfi. This display reproposes the *Italian Contemporary Architecture* exhibition, which had been presented the previous year at the Royal Institute of British Architects and organised by the Italian CIAM Group, of which Albini was a member²². The use of fabric, already widely employed in every section of the Stockholm exhibition, will also play a major role in Albini and Helg’s installation for the *Product Sector Exhibition* at the X Milan Triennale:

The short-term nature of exhibitions – Albini points out – means that simple materials with limited durability can be used in their set-up. Emphasising this temporary nature can be very effective, and using some of these materials outside their usual context, pushing them to the limits of their potential, can become an element of surprising vitality²³.

The surprising vitality Albini is referring to derives from the design of certain architectural elements which, although very simple in nature, emerge as subtle yet significant overtones within a background silence that permeates and envelops the entire installation. *Translation by Luis Gatt*

^[1] C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950 con il Taccuino segreto*, Bur, Milan 2021, (19521).

^[2] F. Bucci, “‘Spazi atmosferici’, L’architettura delle mostre”, in F. Bucci, A. Rossari (eds.), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milan 2005, p. 20.

^[3] F. Albini, “Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia ed all’estero”, lecture held at IUAV on the occasion of the beginning of the academic year 1954-1955, in F. Bucci, F. Irace (eds.), *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire le modernità*, Catalogo, Electa, Milan 2006, p. 77.

^[4] “Franca Helg collaborated with me – Albini wrote in 1966 – on a few specific projects in 1951 and 1952. Since 1953, we have established a stable working relationship [...] This collaboration is possible because it is based on a cultural affinity and a shared interpretation of the architectural profession. Furthermore, Franca Helg’s approach to her work is characterised by methodological rigour, coherence, and an objective analysis of the elements of the project, combined with a rich but always expertly contained inventiveness”. Fondazione Franco Albini di Milano, Archivio Franca Helg, *Curriculum*, letter of presentation from Albini, July 13, 1966. Before working for Albini, Helg had been registered as an architect with the INA-Casa programme and, as part of the Fanfani plan, had designed and built several projects between 1950 and 1951, including a residential building in Calderara di Reno (Bologna).

^[5] Devised as a travelling exhibition, it was later moved to Helsinki, where it was presented at two different venues. See M. Prencipe, “Stoccolma 1953: l’esposizione della Nuova Arte Italiana e la difficile conquista della modernità”, in *Studi e ricerche di storia dell’architettura*, n. 5, 2019, p. 26.

^[6] L. Mingardi, “Carlo Ludovico Ragghianti ‘architetto’. Dal dibattito al museo”, in *Op. cit.*, n. 165, 2019, pp. 41-50; L. Mingardi, *Contro l’analfabetismo architettonico. Carlo Ludovico Ragghianti nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2020, pp. 116-117.

^[7] M. Prencipe, *Op. cit.*, p. 28.

^[8] *Ibid.*, p. 39.

^[9] F. Bucci, *Franco Albini*, Electa, Milan 2009, p. 9.

^[10] E. Ferretti L. Mingardi, D. Turrini, “La mostra Italy at Work. Artigianato, design, allestimenti 1950-1953”, in *Luk*, n. 27, 2021, pp. 96-105; E. Dellapiana, *Il design e l’invenzione del Made in Italy*, Einaudi, Turin 2022, pp. 125-136; E. Ferretti, L. Mingardi, D. Turrini, “From the House of Italian Handicrafts to the Exhibition Italy at Work. Continuities and Discontinuities Among HDI, CADMA and CNA (1945-1953)”, in P. Cordera, C. Faggella (eds.), *Italia al lavoro. Un lifestyle da esportazione*, Bologna University Press, Bologna 2023, pp. 39-48.

^[11] Cf. F. Bucci, “Les intérieurs e l’effimero”, in F. Bucci, F. Irace, *Op. cit.*, p. 63-65.

^[12] F. Albini, *Op. cit.*, pp. 75-77.

^[13] M. Tafuri, *Storia dell’architettura italiana*, Einaudi, Turin 2022, p. 65 (19821).

^[14] V. Prina, “In una rete di linee che si intersecano”, in A. Piva, V. Prina (eds.), *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milan 1998, p. 11.

^[15] F. Bucci, “Les intérieurs e l’effimero”, *Op. cit.*, p. 57.

^[16] *Ibid.*, pp. 63-65,

^[17] For a description of the exhibition see: “Due mostre di arte moderna italiana ad Helsinki e Stoccolma”, in *Metron*, n. 48, pp. 26-33; and [untitled] in *Domus*, n. 283, 1953, pp. 30-31.

^[18] Quoted in F. Bucci, A. Rossari, *Op. cit.*, p. 136.

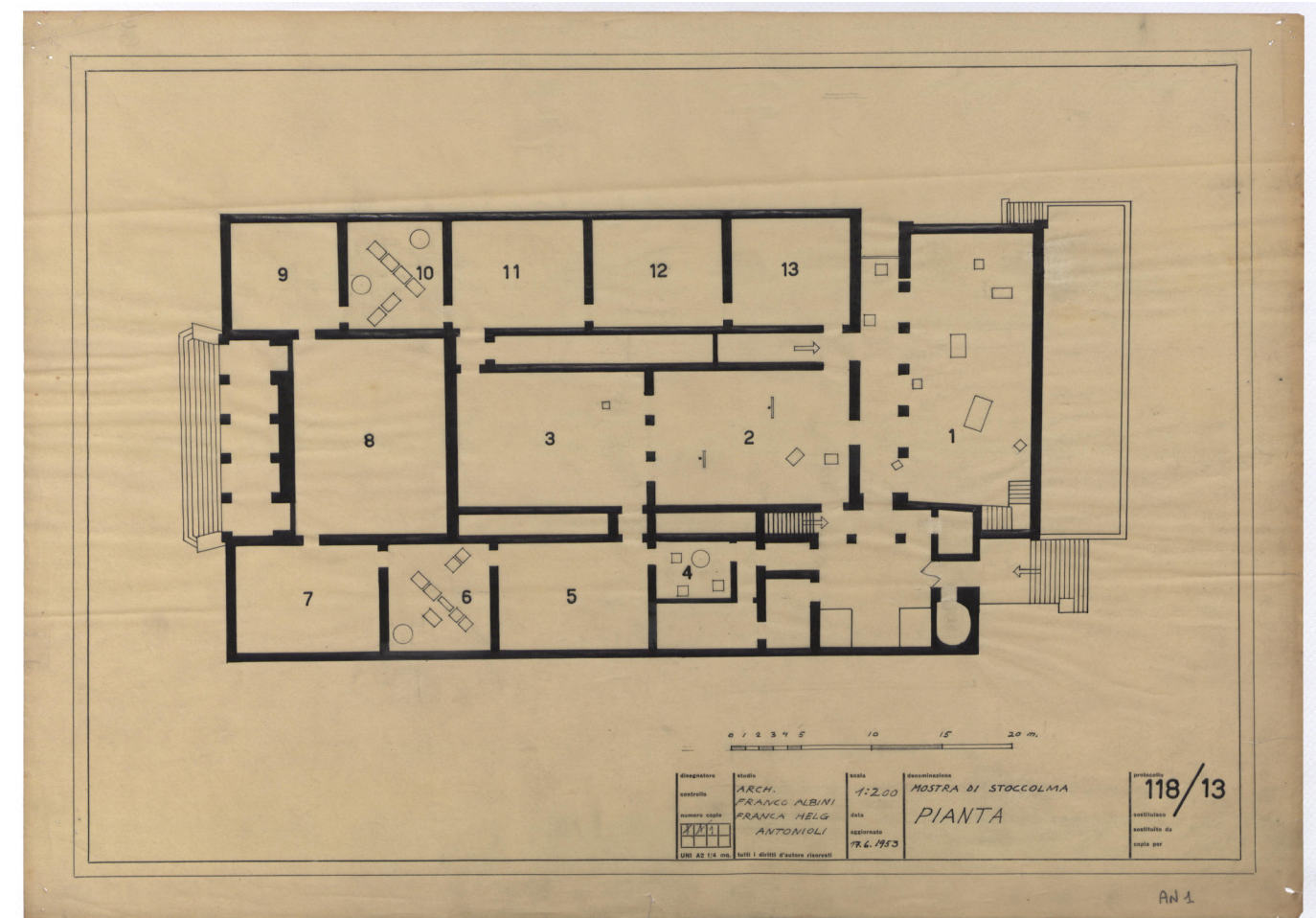
^[19] F. Albini, *Op. cit.*, p. 77.

^[20] *Ibid.*, pp. 75-77.

^[21] F. Bucci, A. Rossari, *Op. cit.*, p. 136.

^[22] Italian Ciam Group, *Italian Contemporary Architecture. An Exhibition*, Catalogue, London 1952.

^[23] F. Albini, *Op. cit.*, p. 75.



p. 179
 La sala della scultura, Fondazione Franco Albini, Fondo Franco Albini
 pp. 182-183
 Una delle sale dedicate alle arti decorative, Fondazione Franco Albini,
 Fondo Franco Albini
 Pianta del piano terra della Konsthall, Fondazione Franco Albini,
 Fondo Franco Albini
 pp. 184-185
 La sala della pittura, Fondazione Franco Albini, Fondo Franco Albini
 Prospetti e sezioni di una delle sale dedicate alle arti decorative,
 Fondazione Franco Albini, Fondo Franco Albini
 Sezione longitudinale del corridoio tra la sala di scultura e la sala di pittura,
 Fondazione Franco Albini, Fondo Franco Albini
 pp. 186-187
 Alcuni oggetti di arte decorativa esposti nel sotterraneo, Fondazione Franco
 Albini, Fondo Franco Albini
 Pianta del sotterraneo della Konsthall, Fondazione Franco Albini,
 Fondo Franco Albini

