



# Franco Albini

Architect at the roots of the Modern

Architetto alle radici del Moderno

testo di/text by Eugenio Guglielmi

AVI  
NID

### **Franco Albini: Architect at the roots of Modernism.**

“Building the things of the world as if suspended from the idea”

Franco Albini could only have been born in Brianza. In the land of Robbiate, where Leonardo da Vinci's dreams are still in the air, and the river Adda flows deeply inset amongst the ancient quarries of ceppo conglomerate stone. Where nature preserves history, the nature that anticipates progress, as in the large conduit which enables water running from the Edison canal, almost miraculously lighting the darkness. Whoever passes in front of the 18th-century house where he was born – unfortunately unrecognisable today – will understand much more about this architect than can be imparted by the many essays dedicated to his work. After all, surely our purest Rationalism was given its finest expression amongst the moraine hills, along the terraced slopes, on the banks of the Lario? Alberto Sartoris (1901-1998) used to talk to me about this during our long summer conversations in Stabio. He, who had benevolently defined me as a “young defender of old Rationalism”, described how that movement found energy in tradition, without any dichotomy between major and minor architecture, in the fluid continuity hallmarked by uniquely functional solutions to the needs of the population that were at the same time visually acceptable. This is what would be discovered by the European rationalists in the study of Italian rural architecture, and more specifically, its Mediterranean expressions, in the formula “something is beautiful when it needs nothing else for its expression” (1). Precisely this was the origin of Albini's creative process. His architectural works did not need any explanation, words were useless. They expressed themselves directly, as forms with aesthetic and ethical value. An important lesson, above all in our troubled times. However, some people wrote about him early on, such as Raffaello Giolli (1889-1945). We owe a great deal to this brilliant, unlucky critic. In an essay published in Casabella in October 1936, dedicated to the “Home exhibition”, he listed the three major principles of interior design, based primarily on Albini and his colleagues (2). Giolli had immediately dedicated his meticulous and amicable attention to the young Milanese architect, whom he considered, along with his colleagues Palanti and De Finetti, as a bulwark along the “notorious” borderline that marked the limits of the so-called “Novecento furniture style”, represented by Muzio (3). The 1930s were a unique decade of great ferment, and for many historians, “they had the same value as a century”. Edoardo Persico (1900-1936), the instigator of ideas and initiatives, reached Milan. In the meantime, Albini, who had graduated in 1929 (4), was working in Gio Ponti's

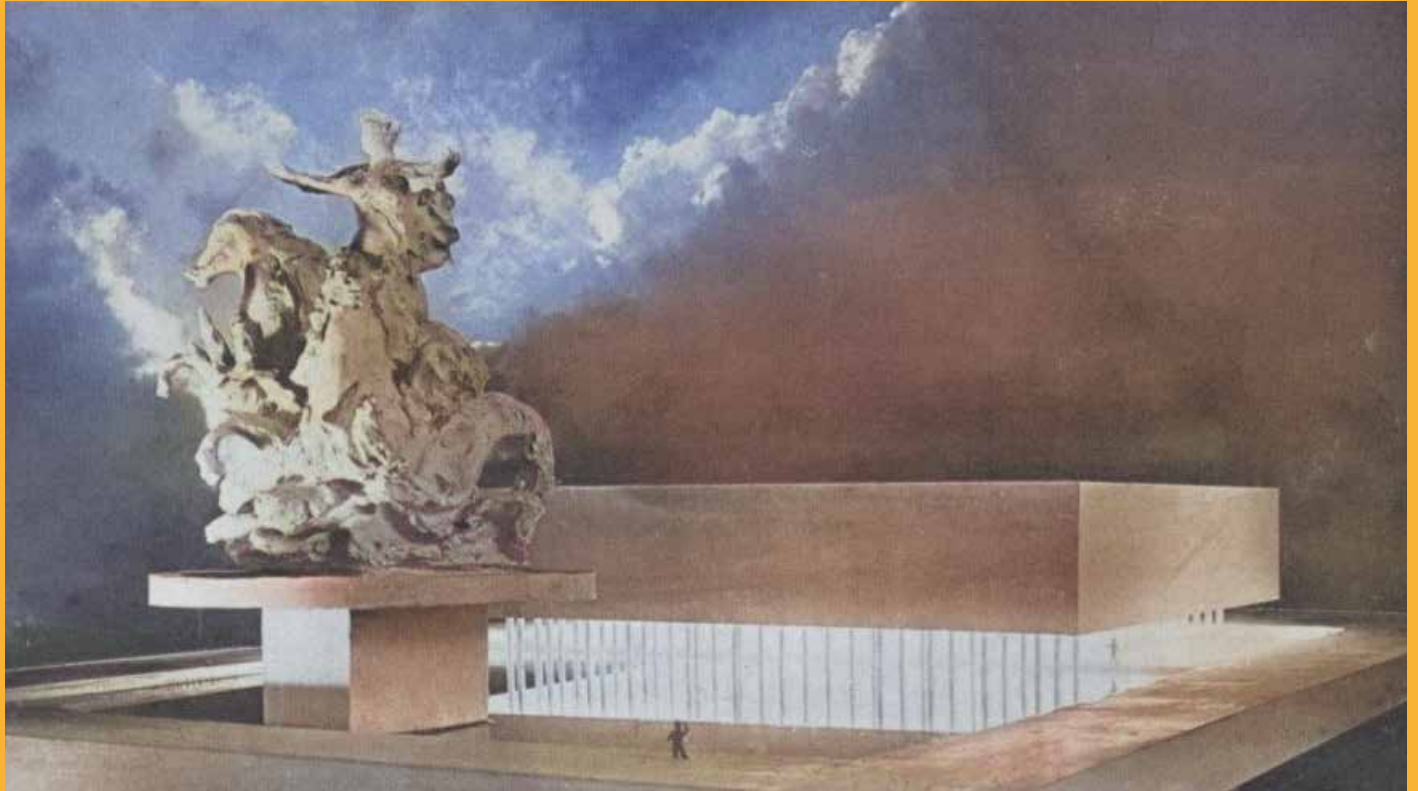
“Costruire le cose del mondo come sospese dall'idea”

Franco Albini non poteva che nascere in Brianza. Nella terra di Robbiate, dove si mischiano ancora i sogni leonardeschi e l'Adda che scorre profondamente incassata tra le antiche cave di ceppo. Dove la natura conserva la storia, quella natura anticipatrice di progresso nella grande forra che dal canale Edison, permetterà all'acqua di dare quasi per miracolo luce al buio della notte. Chi voglia passare davanti alla sua settecentesca casa natale, oggi purtroppo irriconoscibile, capirà molto più di questo architetto di quanto lo possa la numerosissima saggistica sulla sua opera. Non è forse tra le colline moreniche, lungo i ronchi, sulle sponde rivierasche del Lario dove si è espresso il nostro più puro Razionalismo? Di questo mi parlava Alberto Sartoris (1901-1998) durante le nostre lunghe chiacchierate estive a Stabio. Lui che benevolmente mi aveva dichiarato “giovane difensore del vecchio razionalismo”, raccontava di come questo movimento prendesse forza proprio dalla tradizione, senza dicotomia tra architettura maggiore e minore, nella fluida continuità contraddistinta da soluzioni sempre funzionali al bisogno della popolazione e nello stesso tempo esteticamente accettabili. È quello che scopriranno i razionalisti europei nello studio dell'architettura rurale italiana, in particolare quella mediterranea nella formula “è bello ciò che non ha bisogno d'altro per esprimersi” (1). Questo era proprio l'incipit del processo creativo di Albini. Le sue architetture non avevano bisogno di spiegazione, inutili le parole. Esse si manifestavano direttamente, come valore estetico ed etico. Grande lezione soprattutto verso i nostri travagliati tempi. Ma ci fu chi parlò subito di lui: Raffaello Giolli (1889-1945). Quanto dobbiamo a questo geniale e sfortunato critico. In un saggio pubblicato su Casabella nell'ottobre del 1936, dedicato alla “Mostra dell'abitazione”, egli aveva elencato i tre principi cardine del design per interni, proprio a partire dalle esperienze di Albini e dei suoi colleghi (2). Giolli che aveva subito guardato con attenzione e simpatia al giovane architetto milanese, argine appunto, secondo il suo pensiero, insieme ai colleghi Palanti e De Finetti, di quella “famigerata” linea di demarcazione che segnava i limiti del cosiddetto “novecento dei mobilieri”, rivolti verso Muzio (3). Un periodo irripetibile e di grande fervore gli Anni Trenta, che per molti storici “valgono un secolo”. Albini guarda ormai avanti. In quel periodo Persico scriverà sul Corriere della Sera e insieme al coetaneo amico Pietro Maria Bardi (1900-1999) fautore del Movimento Moderno, fonda la Rivista “Belvedere” che ebbe breve vita (5). È proprio in questo frangente che Franco Albini sottoporrà dei suoi progetti d'arredo al giudizio di Persico. Ne ebbe da lui forse un inaspettato eccessivo sollecito critico, spronato ad essere ancora più innovativo, a guardare all'Europa, aprirsi a quello che secondo lo storico napoletano doveva considerarsi “il nuovo”. Così Albini nel 1931 decise di percorrere una propria strada professionale. Suoi compagni di avventura Renato Camus (1881-1971) e Giancarlo Palanti (1906-1977) entrambi assistenti per un breve periodo nella Cattedra di “Composizione architettonica” di Portaluppi. Insieme misero in essere una prodigiosa macchina progettuale diventando riferimento della cultura architettonica nazionale e internazionale, così almeno fino al 1942. Le loro opere furono divulgate da tutte le più importanti pubblicazioni del tempo, come quella curata nel 1931 da Alberto Sartoris, “Gli elementi dell'architettura Funzionale”, considerata già dalla prima edizione “la Bibbia” dell'architettura moderna (6). Lo stesso autore era affascinato dalla straordinaria “scatola” delle unità abitative del Quartiere popolare Fabio Filzi” a Milano (1935-1938). Così descriveva il progetto: “L'Unità ragionata non nuoce all'armonia, crea una massa omogenea e viva sino nei suoi più minuti organismi” (7). Questo virtuoso rapporto tra l'insieme e il particolare, derivava da una metodologia “rigorosamente oggettiva” mutuata dalla Bauhaus, ma che Albini sapeva interpretare in forme originali, sfuggendo dalla provincialità di certo “razionalismo italiano” e dal sempre incombente “International Style”. La vicenda che meglio potrebbe chiarire il suo ruolo tra “tradizione e innovazione” fu la partecipazione all'E42, diventata sinonimo di occasione mancata per tutto il Movimento della nostra scuola, in particolare lombarda. La grande Esposizione Universale romana costituiva una straordinaria possibilità che il Regime aveva messo in atto per artisti, architetti e uomini di cultura. Tutto ruotava intorno alla figura carismatica di Cipriano Efisio Oppo (1891-1962), l'importante plenipotenziario della rassegna. Attraverso l'intelligente coinvolgimento delle diverse tendenze architettoniche del periodo, rappresentate da Marcello Piacentini (1881-1960), Luigi Piccinato (1899-1983), Ettore Rossi (1894-1968) e Luigi Vietti (1903-1998), Oppo era riuscito attraverso una specie di “manuale Cencelli” ante litteram, ad inserire nella progettazione dell'E42 le più ampie e varieguate scuole dell'architettura nazionale. Numeroso fu il gruppo degli architetti partecipanti che avevano trovato in Milano un centro aperto all'Europa, nell'incontro prolifico tra arte e architettura ben sintetizzato nel coraggioso e suggestivo teorema di Osvaldo Lucini (1894-1958) rivolto ai nostalgici: “Dimostreremo che la geometria può diventare sentimento”. Franco Albini con Ignazio Gardella (1905-1999), Giulio Minoletti (1910-1981) Giovan-



(1891-1979) and Emilio Lancia's (1890-1973) studio. He would have certainly noticed the latter's resistance to adopting the innovations of that time, which would lead to a split between the two architects in the clash between Rationalism and Monumentalism. Albini was already looking ahead. In that period, Persico was writing for the newspaper *Corriere della Sera*, and, along with his friend Pietro Maria Bardi (1900-1999), born in the same year and a supporter of the Modern Movement, he founded the magazine *Belvedere* which had only a brief existence (5). This was the situation when Franco Albini submitted his interior design projects to Persico's judgement. From him, he received a perhaps excessively critical exhortation to be even more innovative, observe what was happening in Europe, and accept that which, according to the Neapolitan scholar, should be considered "the new". Thus, in 1931, Albini decided to take control over his career path. His companions in this adventure were Renato Camus (1881-1971) and Giancarlo Palanti (1906-1977), who had both been assistants, for a brief period, to Portaluppi's professorship of "Architectural Composition". Together, they brought a prodigious design machine into being, becoming a reference point for Italian and international architectural culture, at least until 1942. Their works were described by all the most important publications of the day, such as that edited by Alberto Sartoris in 1931, *Gli elementi dell'architettura funzionale* (The elements of functional architecture), which right from the first edition was considered as "the Bible" of modern architecture (6). Sartoris himself was fascinated by the remarkable "box" of the homes in Milan's Fabio Filzi social housing district (1935-1938). This is how he described the design: "Logical unity does

ni Romano, Palanti e la collaborazione di Revel, parteciperà nel 1939 al Concorso per il Palazzo della Civiltà italiana. Quello che sarebbe poi diventato il tanto controverso "Colosseo quadrato", per il gruppo milanese, sarà invece occasione per caratterizzare il progetto nella netta separazione tra funzione e celebrazione, mettendo così in seria discussione le direttive di Piacentini, quale membro autorevole della giuria. Il progetto di Albini, si distingueva architettonicamente per la leggera struttura passante, ripartita da moduli geometrici regolari formanti un parallelepipedo, che conteneva al suo interno un setto di nero granito scolpito. Le figure in rilievo potevano essere ammirate dai visitatori attraverso appositi percorsi aerei. Affiancato al muro un elemento verticale cilindrico in marmo bianco di Carrara, con all'interno un ascensore, chiaro rimando alla simbologia della Colonna Traiana e al suo valore narrativo. Gli ambienti predisposti per la Mostra della civiltà italiana erano invece accolti in un grande edificio rettangolare di un solo piano, anticipato da una linea continua di "frangi sole" che richiamava il sistema modulare della vicina struttura. Grandi lastre di vetro autarchico delimitavano le tamponature esterne, mentre una pensilina decorata in mosaico colorato sottolineava esteticamente il lungo lato verso la piazza (8). Dopo l'esclusione e qualche polemica, lo stesso gruppo fu invitato, con pochi altri al Concorso per il Palazzo dell'acqua e della luce (1939). Un simile argomento che aveva come finalità progettuali elementi così impalpabili rispetto al concetto di architettura tradizionale, permisero ad Albini e Gardella, punte avanzate del gruppo, di raggiungere risultati ancora oggi insuperati. Albini, tra l'altro, si era già dedicato alle "Architetture luminose", sia per le Triennali che per il Padiglione I.N.A. alla Fiera Campionaria di Milano, dove sperimentò una innovativa illuminazione "a distanza" della facciata con un proiettore di ben 3000 watt. Lo scopo del bando di esaltare il ruolo espressivo dell'elemento liquido e creare la sede per una mostra sulla storia della luce artificiale, fu pienamente raggiunto realizzando un'ampia piastra squadrata sostenuta da esili palafitte sopra un grande bacino. Tutto l'ambiente sembrava fluttuare nello spazio, considerato che il blocco era privo di pavimento per permettere allo specchio d'acqua sottostante di riflettere gli sfolgoranti bagliori interni. Passerelle continue e curve appoggiate sulle medesime palafitte consentivano al visitatore di immergersi completamente in una effimera e irreale atmosfera. La sensazione di sospensione generale era anche accentuata da una apertura che lasciava intravedere il cielo e da una fessura che interrompeva il ruolo portante delle pareti, accentuando ancor più la leggerezza di tutto l'involucro. I corpi luminosi in metallo appesi all'interno, realizzati con cilindri di vetro opalino e lastre incise di cristallo, erano stati progettati dallo stesso Albini. Il tutto era anticipato all'esterno da una straordinaria scultura di Lucio Fontana (1899-1968), gigantesca figura femminile su cavallo dalle forme sfrangiate, protesa verso l'osservatore, collocata su un basamento, centro ottico dei giochi d'acqua del sottostante invaso (9). Nonostante la qualità raggiunta dai progetti, la giuria decise di non assegnare premi ai concorrenti, sospendendo di fatto il Concorso. Il confronto-scontro generazionale giunto ormai alle estreme conseguenze, da ideologico e culturale era ormai diventato politico e la mesta conclusione delle "occasioni perdute" venne celebrata quasi per ironia proprio a Milano, in occasione della VII Triennale del 1940, affidando a Piacentini l'orga-



not damage harmony, it creates a homogeneous, living mass, right down to its tiniest organisms" (7). This beneficial relationship between the whole and details was based on a "strictly objective" approach borrowed from the Bauhaus. However, Albinì could interpret it using original forms, breaking away from the provincality of certain types of "Italian Rationalism" and from the ever-present "International Style". The episode that perhaps best clarifies his role between "tradition and innovation" was his participation at E42, which became an expression of a missed opportunity for the entire Movement of the Italian, and above all Lombard, school of architecture. The great Universal Exposition in Rome represented a remarkable opportunity that the regime had made available for artists, architects and intellectuals. At the centre of it all was Cipriano Efisio Oppo's charismatic figure (1891-1962), the event's important plenipotentiary. By astutely involving the various architectural trends of the period, represented by Marcello Piacentini (1881-1960), Luigi Piccinato (1899-1983), Ettore Rossi (1894-1968) and Luigi Vietti (1903-1998), Oppo had been able to include the widest possible selection of the different Italian styles of architecture in the planning of E42, utilising a sort of "Cencelli manual" procedure (a system of apportioning governmental positions in proportion to each faction's strength in a political party) well ahead of its times. Numerous group architects participated; they had found Milan to be a centre receptive to European developments in the fruitful meeting between art and architecture, as effectively summarised by Osvaldo Lucini's (1894-1958) courageous and evocative theorem directed to the nostalgics: "We will show that geometry can become sentiment". Franco Albinì, together with Ignazio Gardella

(1905-1999), Giulio Minoletti (1910-1981), Giovanni Romano, Palanti, and the collaboration of Revel, would take part in the Competition for Palazzo della Civiltà Italiana in 1939. For the Milanese group, the building that would later become the highly controversial "Colosseo quadrato" (square Colosseum) would provide the opportunity of polarising the design for its marked separation between functional and celebratory aspects, thus in effect disputing Piacentini's directives, in his role as an authoritative member of the jury. Albinì's design was architecturally distinctive for its light, connective structure cadenced by regular geometrical modules forming a parallelepiped, containing an internal dividing wall in sculpted black granite. The relief figures could be seen by visitors from aerial walkways provided for that purpose. There was a vertical cylindrical element in white Carrara marble along the wall, with a lift inside. This was a clear reference to the symbolism of Trajan's Column and its narrative value. The structures prepared for the "Mostra della civiltà Italiana" (Exhibition of Italian Civilisation) were, on the other hand, contained in a large one-floor rectangular building, behind an un-interrupted sequence of "sunscreens" that provided a reference to the nearby structure's modular system. Large sheets of autarchic glass completed the outer walls, and a canopy decorated with colourful mosaics provided a powerful visual motif for the longer side facing the square (8). After its exclusion and some dispute, the group and a few others were invited to participate in the Competition for the Palazzo dell'acqua e della luce (Water and Light Building, 1939). A similar approach, whose intention was for markedly intangible design elements when compared to traditional architectural concepts, enabled Albinì and Gardella, the group's

leading lights, to attain results that have never been excelled even today. Albinì had, in addition, also worked on the "Architectures of Light" both for the Triennale exhibitions and for the I.N.A. Pavilion at the Fiera Campionaria fair in Milan, where he tested an innovative "remote" façade lighting system using a powerful 3,000-watt spotlight. The Competition's purpose, which called for highlighting water's expressive possibilities and the intention of creating a venue for an exhibition on the history of artificial lighting, was fully attained with the design of a large square slab supported by slender stilt-like columns above a large basin. The entire setting seemed to be floating in midair because the block had no flooring so that the water surface below could reflect the dazzling light inside. Continuous, curving walkways supported by columns enabled visitors to experience a complete immersion in an ephemeral, unreal atmosphere. The overall sensation of suspension was enhanced by an aperture that offered a glimpse of the sky and a slit that interrupted the wall's load-bearing function, giving the entire building envelope an even greater sense of lightness. The metal lighting units hanging inside, made with opal glass cylinders and engraved slabs of crystal glass, were also designed by Albinì. A prelude to all this could be seen outside, in the form of a remarkable sculpture by Lucio Fontana (1899-1968), a gigantic female equestrian composition with frayed-edge forms extending towards the observer. It was positioned on a pedestal at the visual centre of the spouts in the basin below (9). Notwithstanding the quality of the designs, the jury decided not to award prizes to the entrants, effectively suspending the Competition. The comparison and clash between different generations thus reached its gravest consequences. From an ideo-

pagine precedenti e a sinistra/previous pages and on the left. Palazzo dell'Acqua e della Luce, 1939 di Franco Albini con Ignazio Gardella, Giulio Minoletti, Giancarlo Palanti, Giovanni Romano e sculture di Lucio

Fontana / Palazzo dell'Acqua e della Luce (Palace of Water and Light), 1939 by Franco Albini with Ignazio Gardella, Giulio Minoletti, Giancarlo Palanti, Giovanni Romano and sculptures by Lucio Fontana

logical and cultural contest, it had become a political confrontation. The bitter end of the “missed opportunities” was celebrated, almost ironically, in Milan on the occasion of the 7th Triennale exhibition in 1940. The Architecture section’s organisation was entrusted to Piacentini. A special hall was dedicated to the “Olympiad of Civilisation”, as the Universal Expositions was also known. However, the event seemed to be rather discordant in the warm climate concerning its initial intentions. The urban planning context for E42 was displayed on the walls, while the official models of several buildings were placed on specially-built rectangular-block pedestals. The buildings comprised the Palazzo della Civiltà Italiana, which had been definitively assigned to the group formed by Giovanni Guerrini (1887-1972), Ernesto La Padula (1902-1968) and Mario Romano. These names themselves mirrored Piacentini’s dominant presence, normalising the long conflict between the “classical Italian spirit” and the international aspiration, which had acrimoniously highlighted the entire episode of the Rome exhibition. Franco Albini took part in this Triennale show in a marginal role, in a collateral section, with the urban planning design “Milano verde” (Green Milan (10), within the “International exhibition on series production”, considered as subordinate because it was not curated directly by Piacentini. Then everything collapsed. Rising from the ashes of a tragedy in the post-war years, Franco Albini would again play a part, acclaimed for his pivotal role in winning deserved recognition for Italy’s finest architecture worldwide. However, this is another story well worth telling.

nizzazione del settore Architettura. Una sala speciale era infatti dedicata alla “Olimpiade della Civiltà”, come veniva anche indicata l’iniziativa dell’Esposizione Universale, che nel pieno clima di guerra appariva ora quanto mai stonata rispetto le iniziali premesse. Alle pareti era allestito lo svolgimento urbanistico dell’E42, mentre su appositi parallelepipedi erano posti i plastici ufficiali di alcune realizzazioni. Tra tutte il Palazzo della Civiltà italiana assegnato definitivamente al gruppo di Giovanni Guerrini (1887-1972), Ernesto La Padula (1902-1968) e Mario Romano. Già in questi nomi si poteva ormai cogliere l’ingombrante presenza piacentiniana, come normalizzatore del lungo dissidio tra “italico spirito classico” e l’internazionalità che aveva caratterizzato polemicamente tutta la vicenda della rassegna romana. Franco Albini partecipò a questa Triennale marginalmente, in una sezione parallela, col progetto urbanistico “Milano verde” (10), all’interno della “Mostra internazionale della produzione in serie”, indicata come subalterna perché non curata direttamente dallo stesso Piacentini. Poi tutto precipitò. Il dopoguerra nato sulle ceneri di una immane tragedia, trovò ancora Franco Albini, come riconosciuto traghettatore nel riscatto della nostra migliore architettura verso il mondo. Ma questa è un’altra storia tutta da raccontare.

#### NOTE

- (1) E. Guglielmi, Tra forma e contenuto: Roberto Pane e la “bellezza diffusa”, in Memoria, bellezza e transdisciplinarietà, a cura di A. Anzani, E. Guglielmi, Collana “Politecnica”, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2017 (pp. 63 e 67). / E. Guglielmi, Tra forma e contenuto: Roberto Pane e la “bellezza diffusa”, in Memoria, bellezza e transdisciplinarietà, edited by A. Anzani, E. Guglielmi, “Politecnica” series, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2017 (pages 63 and 67).
- (2) Questo l’elenco: 1) applicazione del concetto di serie alla organizzazione dell’alloggio e agli elementi dell’arredamento; 2) componibilità, intercambiabilità, trasformabilità dell’arredamento ottenuto con modulo costante; 3) esclusione di materiali e di soluzioni d’eccezione. / This is the list: 1) the application of the series concept to the organisation of the home and furniture units; 2) the modularity, interchangeability and transformability of the furnishings, made possible by a constant module; 3) the exclusion of exceptional materials and designs.
- (3) R. Giolli, A. Sartoris, in “Collezione architetti nuovi”, Edizioni di Campografico, Milano 1937. / R. Giolli, A. Sartoris, in “Collezione architetti nuovi”, Edizioni di Campografico, Milan 1937.
- (4) Il gruppo dei giovani razionalisti più noti uscirono dal Politecnico tra il 1926 e il 1929, nonostante una tendenza didattica

- marcatamente “novecentista”, dimostrata anche dal progetto di Laurea dello stesso Albini. / The group of best-known young rationalists left the Politecnico between 1926 and 1929, despite a markedly “Novecentista” didactic tendency, also demonstrated by Albini’s own graduation project.
- (5) Fu pubblicata tra il 1929 e il 1930. / It was published between 1929 and 1930.
  - (6) Riguardava la diffusione dell’architettura razionalista nel mondo. Le altre due edizioni furono pubblicate nel 1932 e nel 1940. / It was dedicated to the spread of Rationalist architecture world-wide. The other two editions were published in 1932 and 1940.
  - (7) A. Sartoris, Introduzione alla architettura moderna, Editore Ulrico Hoepli, seconda edizione, Milano 1944. Il raro volumetto nell’archivio dell’autore del presente saggio (già archivio Portaluppi). Curiosamente nell’indice, gli architetti sono elencati tra gli “artisti”. / A. Sartoris, Introduzione all’architettura moderna, Editore Ulrico Hoepli, second edition, Milan 1944. This rare, slim book is part of the archives (previously the Portaluppi archive) belonging to the author of this essay. Curiously, in the index, the architects are listed amongst the “artists”.
  - (8) Per i documenti del progetto “Fondazione Franco Albini”, Milano e Archivio centrale dello Stato, Archivio EUR Roma. / For

- design documentation, “Fondazione Franco Albini”, Milan, and Central State Archive, EUR Archive, Rome.
- (9) Fontana realizzò due proposte. Il bozzetto finale fu conservato per un lungo periodo nello studio milanese dello stesso Albini. “Fondazione Franco Albini”, Milano; Archivio centrale dello Stato, Archivio EUR, Roma. Anche in S. Danesi e L. Patetta (a cura di) “Il Razionalismo e l’architettura in Italia durante il Fascismo”, Edizioni La Biennale di Venezia, Alfieri Edizioni d’Arte, Venezia 1976 (p. 188). / Fontana made two proposals. The final maquette was preserved for many years in Albini’s studio in Milan. “Fondazione Franco Albini”, Milan; Central State Archive, EUR Archive, Rome. See also S. Danesi and L. Patetta (ed.) “Il Razionalismo e l’architettura in Italia durante il Fascismo”, Edizioni La Biennale di Venezia, Alfieri Edizioni d’Arte, Venice 1976 (page 188).
  - (10) Per approfondimenti sul progetto A.A.V.V., “Franco Albini, Architettura e design 1930-1970”. / For further information on the design, see Vv.Aa., “Franco Albini, Architettura e design 1930-1970”.
  - (11) Catalogo in occasione della Mostra, Rotonda di Via Besana, Milano 1979/1980 (pp. 53-55). / Catalogue for the exhibition, Rotonda di Via Besana, Milan 1979/1980 (pages 53-55).