

Per guardare al futuro di un'istituzione "in transizione" come l'Accademia di Brera occorre una chiara, fresca e dolce consapevolezza dell'origine. Dell'essere Accademia dell'Accademia. Il punto di vista vale per essa, ma anche per l'Università, che guarda ad essa con devozione, affetto e curiosità. Filiale. Tutto questo perché l'aggettivo "filiale" non si trasformi in un sostantivo, riducendo a ben poca cosa un proposito indilazionabile.

La ricerca nasce dalla passione di alcuni docenti di architettura per l'Accademia di Brera e per ciò che essa rappresenta all'origine della formazione dell'architetto. Entrare negli spazi del suo insegnamento, del suo patrimonio d'arte, della sua vita — in una parola nella sua architettura — è un tema perfetto per progetti di ricerca e didattici, sperimentando e applicando diverse tipologie, nel concreto del dibattito attuale, mostrando ciò di cui siamo capaci.

Questi materiali di ricerca e di didattica sono il frutto di una collaborazione tra il Politecnico di Milano e l'Accademia di Belle Arti di Brera sul tema del progetto di ampliamento della stessa Accademia nell'area del dismesso Scalo ferroviario Farini a Milano. Oltre a una prima indagine istruttoria, sono raccolti sia "prototipi didattici" elaborati dal gruppo docente, sia progetti degli allievi.

Per l'ampliamento dell'Accademia di Brera

Per l'ampliamento dell'Accademia di Brera

*Scritti di Sandro Scarrocchia, Francesca Valli,
Elisa Isella, Luca Monica, Giovanni Luca Ferreri,
Agata Brusetti, Stefano Cusatelli, Paola Galbiati,
Monica Manfredi, Gabriella Guarisco, Mehrnaz Rajabi,
Giovanni Cattani*

10,00 euro




MIMESIS



Dialoghi Antico-Contemporaneo
MIMESIS



Accademia di Belle Arti di Brera
Milano



POLITECNICO
MILANO 1863

DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA,
INGEGNERIA DELLE COSTRUZIONI
E AMBIENTE COSTRUITO

Dialoghi antico-contemporaneo 3

*Per l'ampliamento
dell'Accademia di Brera.
Ricerche progettuali*

*Scritti di Sandro Scarrocchia, Francesca Valli, Elisa Isella,
Luca Monica, Giovanni Luca Ferreri, Agata Brusetti,
Stefano Cusatelli, Paola Galbiati, Monica Manfredi,
Gabriella Guarisco, Mehrnaz Rajabi, Giovanni Cattani*

A cura di Luca Monica e Sandro Scarrocchia

ISBN 978-88-5753-355-1

© 2015 - Mimesis Edizioni
via Monfalcone 17/19 - 20099 Sesto San Giovanni (Mi)
tel. +39 02 24861657
mimesis@mimesisedizioni.it
www.mimesisedizioni.it

Sommario

1. Dentro l'Accademia

Patrimonio e didattica. Identità e articolazione,
Sandro Scarrocchia, 12
Le collezioni dell'Accademia di Brera raccontano
la sua storia, *Francesca Valli, 20*
Un'idea di patrimonio, *Elisa Isella, 28*

2. Istruttoria per Brera

Il problema dell'espansione dell'Accademia e le nuove
opportunità, *Luca Monica, 36*
Costellazione Brera, *Giovanni Luca Ferreri, 44*
Se Milano fosse un arcipelago, *Agata Brusetti, 53*
Milano. Localizzazione dei centri dell'arte contemporanea
e i legami con l'Accademia di Brera, *56*

3. Tradizione e futuro dell'Accademia

Architetture per le accademie, *Stefano Cusatelli, 60*
Le architetture per una nuova didattica a Brera nel
Novecento, *Luca Monica, 72*
Gli spazi della produzione artistica dalla bottega
all'Accademia: Laboratorio Brera, *Paola Galbiati, 82*
Spazi adeguati e nuove funzioni, *94*
Spazi e comportamenti della didattica nell'Accademia:
il caso dell'insegnamento della pittura, *Monica Manfredi, 96*

4. Brera Scalo Farini

I vantaggi di una nuova sede allo Scalo Farini,
Luca Monica, 110
Contro la genericità dei temi insediativi,
Giovanni Luca Ferreri, 116
Il Cimitero Monumentale e le linee ferrate: una storia
per il riuso dello Scalo Farini, *Gabriella Guarisco, 118*
Morfologia e manufatti edilizi. Stato attuale e possibile
riuso, *Mehrnaz Rajabi, 142*

5. Frammenti e appunti per un progetto di architettura

Che cos'è un prototipo didattico, *Luca Monica, 157*
Appunti progettuali del gruppo di ricerca, *158*
Dal laboratorio didattico di progettazione architettonica,
Giovanni Cattani, 170
Lavori didattici degli allievi del terzo anno, *172*

Nota bibliografica e esperienze di ricerca, *188*

Nota

In questa pubblicazione sono raccolti diversi materiali di ricerca e didattica frutto di una collaborazione tra il Politecnico di Milano e l'Accademia di Belle Arti di Brera sul tema del progetto di ampliamento della stessa Accademia.

Il primo capitolo, di introduzione, è stato curato da Sandro Scarrocchia, con i contributi di Francesca Valli e Elisa Isella (Accademia) e fa proprie le indagini istruite a partire dal convegno e pubblicazione Per Brera Sito Unesco (2014). I capitoli successivi sono stati elaborati nell'ambito del Laboratorio di Progettazione dell'Architettura, terzo anno, della Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano, a partire dall'a.a. 2012-2013. In questa sezione sono presenti sia "prototipi didattici" elaborati dal gruppo docente, sia progetti degli allievi. Il gruppo di ricerca è formato da Luca Monica con Giovanni Luca Ferreri, Paola Galbiati, Stefano Cusatelli, Monica Manfredi, Agata Brusetti, Giovanni Cattani, Mehrnaz Rajabi.

Per la parte progettuale un doveroso riconoscimento va alle ricerche, tesi di laurea e progetti per la direttrice Garibaldi-Scalo Farini-Bovisa-Expo Fiera, condotti da Guido Canella e il suo gruppo di ricerca nei corsi da lui tenuti fino al 2009.

Si ringraziano: l'Accademia di Belle Arti di Brera; la Scuola di Architettura Civile e il Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle costruzioni e Ambiente costruito - ABC6 del Politecnico di Milano; Maurizio Arcangeli, Giuseppe Bonini, Stefano Della Torre, Renato Galbusera, Gaetano Grillo, Franco Marrocco, Stefano Pizzi, Angelo Torricelli, Francesca Valli; gli allievi Giulia Bonfanti, Amina Chouairi, Gloria Giuri, Isabella Luzi, Gian Marco Manfredi, Ilaria Reyna, Veronica Sannino, Camilla Succetti; gli architetti Luca Bergamaschi, Ilaria Sgaria, Riccardo Zucco; il Laboratorio Informatico di Architettura - Lidar del Dipartimento ABC

L.M., S.S.

1. Dentro l'Accademia

Patrimonio e didattica. Identità e articolazione

Sandro Scarrocchia

Una nuova sede

Per guardare al futuro di un'istituzione "in mezzo al guado" come l'Accademia di Brera occorre una chiara, fresca e dolce consapevolezza dell'origine. Dell'essere Accademia dell'Accademia. Il punto di vista vale per essa, ma anche per l'Università, che guarda ad essa con devozione, affetto e curiosità. Filiale.

Tutto questo perché l'aggettivo, filiale, non si tramuti in sostantivo, riducendo a ben poca cosa un proposito indilazionabile.

Aveva fatto così Fernando De Filippi, artista impegnato e grande portavoce di quest'istituzione¹. Legando la definizione di una sede futura a due azioni necessarie: la valorizzazione del patrimonio², da un lato; il ripensamento e la riorganizzazione dell'offerta formativa, dall'altro. Con il sostegno di un coro: una collegialità che da Brera si allargò ad abbracciare le maggiori e vive realtà nazionali. Da Torino a Palermo³.

Concorso

L'idea di svolgere un Concorso internazionale di architettura per la sistemazione e l'ampliamento della sede della storica istituzione, comprensivo delle strutture per didattica, ricerca, produzione, residenze studentesche, Collezioni Storiche e spazi espositivi è stata esposta nel convegno internazionale "Per Brera Sito Unesco" del 2012, che con oltre sessanta relatori ha rappresentato una svolta civica e civile nell'imbozzolato dibattito sul destino di Brera⁴.

Nel frattempo al Politecnico di Milano le iniziative didattiche di un gruppo di docenti coordinato da Luca Monica, con grande partecipazione studentesca, hanno risvegliato un interesse crescente per le sorti della istituzione matrice del ramo architettonico della tradizione illuminista milanese e lombarda. E questo è un bene. Per il Politecnico, che così recupera memoria, e per l'Accademia, che così rompe autoreferenzialità. Che la sorte anche logistica dell'Accademia rappresenti un'occasione anche per la città metropolitana lo hanno dimostrato i due tavoli tematici coordinati da Lorenzo Degli Esposti nell'ambito del ciclo "Milano capitale del moderno" facente parte della rassegna Expo-Belle Arti curata da Vittorio Sgarbi⁵.

I compiti dell'istruttoria, tuttavia, non sono semplici. Di seguito alcuni aspetti.

Il nuovo e l'antico

L'antico è il patrimonio comune al quale nessuna delle Istituzioni braidensi vuole e può rinunciare, a meno di venir meno al suo mandato istituzionale. Ma chi ha fatto del nuovo un tratto identificativo del suo essere antico è l'Accademia. Per mandato e scopo istituzionale. Pertanto l'istruttoria in prima istanza deve fornire un contributo essenziale per formulare la possibilità di una soluzione epocale, all'altezza della tradizione: si tratta, infatti, di risolvere il nuovo (l'espansione) dall'antico (comune), senza frammentazione, evitando cioè una dispersione in sedi raffazzonate, come accade oggi con Brera 2 a Viale Marche (sede della Scuola di Nuove Tecnologie) e Arcore (sede della Scuola di Restauro Camillo Boito). Di queste due sedi si prevede una riunificazione a Porta Vigentina e il ragionamento progettuale che qui si vuole sviluppare di ciò dovrà tener conto. Soltanto se ci sarà una istruttoria approfondita, corale e condivisa ci potrà essere un progetto epocale. Il contrario è inverosimile: il potere taumaturgico "archistar" si è consumato molto prima che lo denunciassero Massimo Cacciari. Pertanto, prima di qualsiasi nuova sede esterna dell'ampliamento o, quantomeno, congiuntamente andrà stabilito e risolto, appunto, il legame Accademia-Collezioni Storiche.

Un spazio espositivo per la museologia della didattica artistica

Francesca Valli, per lunghi anni responsabile delle Collezioni Storiche dell'Accademia, vede queste come parte integrante della Pinacoteca Nazionale di Brera. L'utopia di questa visione, cioè il suo, almeno finora, non-luogo è un grande museo dell'Ottocento, che ha nel patrimonio dell'Accademia di Brera il suo cuore. La mostra *Hayez a Brera. Il laboratorio di un pittore* in corso nella Sala Napoleonica, indica chiaramente la tendenza museologica in questione: costituisce, infatti, molto più di un'integrazione della grande rassegna monografica ospitata alle Gallerie d'Italia, ricostruendo le coordinate della creatività ottocentesca lì celebrata; ricolloca nei luoghi dell'Accademia pensabilità e possibilità della pittura⁶. Illustrando con sapienza divulgativa questi valori referenziali, tende ad

imporsi come fulcro di una fruizione dialogica e dà un vivo esempio di come potrebbe funzionare una struttura museale così orientata.

L'impostazione critica e scientifica con il suo dichiarato intento didattico e pedagogico segue un preciso organigramma: riportare l'opera di conservazione e la ricerca degli approfondimenti disciplinari in dialogo con il farsi dell'arte, con la sua vicenda storica. La tipologia di mostra didattica era stata anticipata anche in altre occasioni, tra tutte merita di essere ricordata anche la piccola ma suggestiva rassegna dedicata a Camillo Boito nell'ambito del Centenario Boitiano⁷.

Che il modello funzioni e riscuota interesse come retrospettiva contemporanea, cioè come indagine contemporanea e presentazione del suo svolgimento, indipendentemente dalla vetustà dei materiali e delle vicende prese in esame, lo ha evidenziato anche la mostra sull'attività di insegnamento di Josef Albers dal Bauhaus a Yale, anche questa integrativa di una più ampia rassegna tenutasi alla Fondazione Stelline⁸.

Come evidenziato anche dalla rassegna sui patrimoni delle Accademie di Belle Arti italiane⁹, emerge dunque il valore strategico di un'eredità culturale e artistica, la cui autonomia non può essere disgiunta dalla funzione di riflessione sull'attività di insegnamento, produzione e ricerca artistica, da un lato; ma a cui si deve riconoscere spazio adeguato, con strutture e risorse idonee perché possa svolgere il suo ruolo, dall'altro.

Policentrismo e città metropolitana

Il fattore tempo gioca un grosso ruolo. Se non si attiva un percorso progettuale, giocoforza in concomitanza con un'idea di riorganizzazione complessiva, è inevitabile la frantumazione, articolazione dell'Accademia in tanti poli, come è avvenuto per molte università, Bergamo per esempio, e accademie, Cracovia per esempio. Del resto per l'Accademia di Brera essa è già in atto, come accennato. Ma la frantumazione di per sé non è qualcosa di negativo, perché né l'Accademia di Cracovia né l'Università di Bergamo sembrano soffrirne. Tutt'altro. Il negativo emerge soltanto se frantumando l'Accademia viene a perdersi il carattere unitario del suo fondamento. Progettare l'espansione di questa antica istituzione della cultura europea significa, dunque, ridefinirne l'assetto disciplinare

artistico. Da Milano potrebbe venire, anche e soprattutto attraverso un concorso internazionale di architettura, un contributo essenziale per ridefinire il ruolo dell'alta formazione artistica nel sistema universitario di cui è parte fondativa. Senza una precisa idea in questa direzione non solo non si può fare alcun progetto significativo, ma neanche un'istruttoria sensata. Soltanto concorsi appalto a ribasso, al massimo.

Anche la città è cambiata. La sua definizione, anche geografica, abbraccia oggi un sistema di relazioni territoriali stratificate e complesse. Una dislocazione nuova di Brera in questa mutata realtà può fornire un contributo anche alla riconoscibilità reciproca.

Riorganizzazione didattica

Partendo da Brera e dalla missione dell'Accademia, si tratta di ripensare la formazione con uno triennio multi-interdisciplinare di base e un biennio di specializzazione in uscita, cioè l'esatto contrario della situazione attuale, oppure della specializzazione quinquennale definita fin dall'entrata; ripensare le scuole come laboratori, anche pluriennali, e i cicli di studio come percorsi collegiali non monocratici; le tesi triennali come prove di passaggio alla specializzazione e impostazioni progettuali; le tesi magistrali come progetti compiuti.

Si tratta di pensare ex novo i luoghi di tutto ciò e degli studi dei docenti, attualmente inesistenti, dei laboratori e delle attività collegiali, delle presentazioni, esposizioni e mostre. In questo quadro anche Ricerca e Produzione debbono sortire un loro riconoscimento e una definizione istituzionale, organizzativa e logistica.

Le aree disciplinari per essere inquadrare organicamente a livello universitario sono sostanzialmente quelle delle Arti Visive e Sceniche, del Design, della Conservazione/Restauro dei beni culturali.

Sarebbe auspicabile un ritorno dell'architettura, sulla falsariga del modello dell'Accademia di Vienna, dove mai si è esaurito il percorso alternativo a quello politecnico e paritetico ai fini dell'abilitazione all'esercizio della professione.

Ma anche nei termini di interazione tra Architettura e Arti Visive, come avvertito dalla cultura architettonica che riconosce nelle ricerche di land art un importante contributo alla metodologia progettuale¹⁰. Un ritorno al futuro.

Progetto di sede

Per via del processo innovativo di aggregazione di saperi e interessi culturali ed economici in grado di attivare, il progetto diventa fattore di ridefinizione identitaria, dà senso a quella soluzione che nei termini sopra accennati evocava un sentimento di perdita, della Brera dei tempi passati, da Maria Teresa al bar Jamaica. È indubbio, infatti, che le esercitazioni didattiche che sta svolgendo il Politecnico per progetti riguardanti la riorganizzazione dell'Accademia nella sede di Brera e in altri luoghi della città, come l'ex Scalo Farini ad esempio, impongono un ripensamento delle aree disciplinari non solo orientato all'antico e alla sua eventuale perdita, ma anche al futuro e quindi accendono a loro volta un inedito dialogo antico-nuovo. Inedito sia per Brera sia per il Politecnico: da un lato cresce la consapevolezza del pericolo di una perdita e di manomissione di equilibri consumati ma ancora attrattivi; dall'altro si inizia a intravedere che la ricerca della soluzione del problema non è una pura esercitazione o, peggio, uno spreco di tempo e denari, ma la soluzione del problema. Ovvero una risorsa: il progetto non è soltanto un costo, ma una risorsa che va molto oltre il suo costo. Bisogna metterla/o in campo.

Il discorso che si intende articolare sulla sede vecchia e nuova dell'accademia si articola pertanto su due registri:

- a. per Brera Sito Unesco
- b. la nuova sede dell'Accademia.

Questa proposta, oltre che richiedere un (bando di) concorso internazionale, come proposto nel convegno "Per Brera Sito Unesco" del 2012, presuppone un'idea alta di riorganizzazione della Didattica, Produzione e Ricerca dell'Accademia.

Per Brera sito Unesco

Per quanto riguarda Brera come sede dell'Accademia, l'idea di richiedere il riconoscimento di Sito Unesco comprende tre profili:

- 1) interdisciplinare e multidisciplinare, relativamente a tutte le strutture ancora oggi ospitate a Brera, secondo un modello di Scienza Lettere e Arti voluto da Maria Teresa in alternativa al polo universitario di Pavia¹¹;
- 2) nazionale in relazione alla politica bonapartista e ai legami da questa istituiti tra le Accademie di Brera, Bologna e Venezia, ma anche con altri rimandi e relazioni, non

soltanto padane;

3) europeo, con lo sviluppo di un network dedicato, comprendente le accademie di Vienna, Praga, Cracovia e Parigi. In ballo entrano anche i rapporti con le strutture museali dell'Ottocento lombardo, di Bologna e Venezia, secondo un modello di "rete" istituzionale che ha caratterizzato la recente candidatura di Bergamo a Sito Unesco con il progetto "Mura Venete", coinvolgente tutte le antiche dominazioni della Serenissima¹².

Per quanto riguarda la nuova sede valgono le ricerche che si presentano in questa sede.

Note

1. F. De Filippi, *La rivoluzione privata*, (a cura di) Enrico Crispolti. – Milano, Prearo 1975; F. De Filippi, *La rivoluzione privata* 2, (a cura di) Angela Madesani, Milano, Prearo 2015.
2. *La Città di Brera, Belle arti in Accademia fra pratica e ricerca*, catalogo della mostra (Milano, Arengario), Milano 1993; *La Città di Brera. Due secoli di scultura*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Brera) a cura di G. M. Accame, C. Cerritelli, M. Meneguzzo, Milano 1995; *La Città di Brera. Due secoli di incisione*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Brera) a cura di R. Bellini, L. Fersini, A. Musiari, F. Poli, S. Salvagnini, Milano 1996; *La Città di Brera. Due secoli di progetto scenico*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Brera) a cura di F. Valli, Milano 1997; *La Città di Brera. Due secoli di progetto scenico. Dalla prospettiva alla scenografia*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Brera) a cura di G. Agosti e G. D'Amia, Milano 1998; *La Città di Brera. Due secoli di anatomia*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Brera) a cura di R. Pulejo, Milano 1999; *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, atti di due incontri di studio promossi dall'Accademia di Brera (Milano 1996 e 1997), a cura di G. Agosti, C. Mangione, Padova, Il poligrafo 2002; *La Città di Brera. La Scuola degli Artefici dell'Accademia di Belle Arti di Brera: una istituzione milanese*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano 2003; *La Città di Brera. Verso il museo. Opere dell'Accademia restaurate*, a cura di V. Rosa, L. Somaini, D. Trento, F. Valli, Milano 2005. Questa bibliografia, testimone di un approfondimento e di una ricerca istituzionale organica e mirata, è ulteriormente sviluppata dagli studi sulla formazione degli artisti svolti nell'ambito del Progetto Finalizzato CNR, *Il tirocinio artistico a Brera nella prima metà dell'Ottocento. Progetto pilota per una banca dati per le accademie di belle arti consultabile in Guida ai corsi 2010-11* pp. 14-15 all'indirizzo: https://www.google.it/search?q=guida+del+lo+studente+del%27accademia+di+brera&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=x5thVuzBAYPIpD7DgGg# (visitato dicembre 2015).
3. A questa coralità si deve la ridefinizione dei Settori artistico disciplinari del DM 3.7.2009 n. 89 alla base dell'offerta formativa attualmente in vigore nelle Accademie.
4. *Per Brera sito unesco*, (Atti del convegno internazionale 29 novembre-1 dicembre 2012) a cura di S. Scarroccia, Brera Accademia di Belle Arti - Fondazione Cariplo Bergamo, Sestante 2013, consultabile all'indirizzo https://www.google.it/search?q=per+brera+sito+unesco&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=k6RhVvWWDIXtPay2rfAK# (visitato dicembre 2015). Riprendo in questa sede alcune delle considerazioni

esposte in *Per l'ampliamento della sede dell'Accademia di Brera*, 'Ananke, 71, 2014, pp. 47-49.

5. Cfr. i programmi 8 ottobre e 26 novembre nel sito <http://www.padiglionearchitettura.it/ita/milanocapitale.html> (visitato dicembre 2015).

6. *Hayez a Brera. Il laboratorio di un pittore*, a cura di F. Valli, in Hayez, a cura di F. Mazzocca, Milano, Silvana 2015, pp. 329-367 contributi di F. Valli, V. Rosa, C. Nenci, L. Lombardi, R. Cassanelli.

7. *Camillo Boito – Il laboratorio di un architetto. Un percorso fra i materiali delle Raccolte Storiche*, Biblioteca dell'Accademia di Brera 3 dicembre 2014 - 29 gennaio 2015, in occasione del Centenario Boitiano. Vedi: <http://www.accademiadibrera.milano.it/it/camillo-boito-%E2%80%93-il-laboratorio-di-un-architetto.html> (visitato dicembre 2015).

8. Cfr. *Imparare a vedere : Josef Albers professore, dal Bauhaus a Yale*, a cura di S. Boncompagni, G. Iovane con M. Beggs, G. Battistoni, E. Nocentini, R. Panichi; in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Brera ... (et al.), Città di Castello, Atlante Servizi Culturali 2013; *Josef Albers : Sublime Optics*, mostra curata e realizzata da N. Murphy, progetto ideato e curato da N. Fox Weber; catalogo a cura di N. Fox Weber, Milano, Josef and Anni Albers Foundation 2013. Vedi anche:

<http://www.accademiadibrera.milano.it/it/imparare-vedere-josef-albers-professore-dal-bauhaus-yale.html-0> e sullo spettacolo *Ricomposizioni*: <http://www.accademiadibrera.milano.it/it/ricomposizioni-omaggio-josef-albers.html> (visitati dicembre 2015)

9. *Accademie/Patrimoni di Belle Arti*, a cura di G. Cassese, Roma, Cangemi 2013.

10. *Land art e arte ambientale*, a cura di J. Kastner, introduzione di B. Wallis, London, Phaidon 2004; A. Ghinato, R. Ruscio *Il paesaggio prestato: azioni e scenari del progetto ambientale*, presentazione di U. La Pietra, Roma, Aracne 2014.

11. L'attività svolta dalle Collezioni Storiche dell'Accademia in rapporto con le altre istituzioni di Brera, a partire dalla iniziale rassegna del 1993 curata da Gianni Contessi, è testimoniata dai seguenti rendiconti: *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, a cura di F. Mazzocca, 2 voll., Milano 1993-94, con la Pinacoteca di Brera; *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. Agosti e M. Ceriana, "Quaderni di Brera" 8, Firenze, Centro Di, 1997, con la Soprintendenza Beni Artistici Storici; *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano. 1805-1861*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale) a cura di M. Miraglia, Milano 1996, con l'Istituto Nazionale per la Grafica; *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, atti dell'Incontro di studio (n.12-1997) a cura di R. Cassanelli, L. Castelfranchi Vegas, M. Ceriana, Milano 1999, organizzato da Istituto Lombardo Scienze e Lettere insieme a Accademia di Brera e Soprintendenza Beni Artistici e Storici; *Milano pareva deserta...1848-1859. L'invenzione della patria*, incontro di studio sulle arti (Milano 19-21 marzo 1998) a cura di R. Cassanelli, S. Reborà, F. Valli, Milano 1999, organizzato da Accademia di Brera e Museo del Risorgimento; *Musei in attesa. I patrimoni storici delle accademie di belle arti, modelli e esperienze*, giornata di studi (Milano, Accademia di Brera, febbraio 2004) a cura di F. Valli, organizzato da Accademia di Brera in collaborazione con il CNR e con il sostegno degli Amici di Brera.

12. Vedi: <http://www.comune.bergamo.it/servizi/Menu/dinamica.aspx?idSezione=3780&idArea=1182&idCat=1195&ID=57089&TipoElemento=pagina>

<http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5844> (visitati dicembre 2015)



*Sala dei Gessi,
1950/60, attuale
Biblioteca dal 1984
su progetto di Luciano
Patetta. Milano,
Accademia di Brera,
Fototeca storica.*

Le collezioni dell'Accademia di Brera raccontano la sua storia

Francesca Valli

Un punto di vista ancora abbastanza diffuso vuole che il patrimonio storico di un'accademia di belle arti rifletta quasi esclusivamente la destinazione didattica della sua fondazione. Tanto che pare a volte naturale estendere ai materiali sopravvissuti una generica definizione di "suppellettile di istruzione", attinta dalle fonti, su cui grava il limite della funzione, quindi, nel tempo, della caducità. Disegni, stampe, soprattutto gessi. Il solito arredo *beaux arts*, mescolato a dipinti e sculture senza distinzione. Frammenti decorativi, svuotati di senso, ritenuti esenti ormai da particolari vincoli di collocazione. Come risulta dagli studi condotti negli ultimi vent'anni¹, non è questo il caso dell'Accademia di Brera, per la sua centralità nella storia milanese e lombarda: alla prima vocazione didattica si intreccia infatti per almeno un secolo quella promozionale e l'altra della tutela, relativamente alla Pinacoteca così al Museo di antichità, ceppo originario di quasi tutte le collezioni civiche milanesi. Se in ogni ambiente del palazzo, in ogni parete, è ancora identificabile la stratificazione di queste complesse vicende, tracce visibili delle stesse sono presenti nel patrimonio. Questa è la sua natura. Una prospettiva che spalanca un universo ineguagliabile di relazioni delle quali è corretto tenere conto; e pone dei limiti, oltre a quelli giuridici, a un possibile sradicamento dai luoghi d'origine, pena una perdita del senso originario, cioè di identità. La formulazione di un progetto futuro relativo alle Raccolte Storiche dell'Accademia esclude l'eventualità di una soluzione separata e non può che collocarsi di conseguenza entro un piano più largo che tenga conto dei musei dell'Ottocento a Milano (prospettiva del resto già avviata all'interno della *Rete museale dell'800 lombardo*²). Ma innanzi tutto e più concretamente, oltre alla valutazione di spazi, muri e misurazioni, la prima ovvia considerazione che si prova a mettere sul campo delle decisioni è che ogni scelta "produttrice" dovrà partire dagli oggetti. Non solo dalla quantificazione e dal loro stato conservativo o ancora da particolari esigenze di conservazione imposte dalla tipologia variegata dei materiali (gessi spesso molto compromessi, materiali cartacei in quantità

smisurata), ma dai significati qualificanti che sono in grado di esprimere, per carattere e provenienza specifici. Oggetti non solo catalogati, ma studiati e compresi, cioè riferibili e inseparabili da insiemi precostituiti. Corpi dissociati altrimenti galleggianti, spesso senza un valore, un'autonomia estetica e di contenuto.

*Se ne possono individuare in linea di massima due blocchi, fortemente connotati, che corrispondono in larga misura alle due vocazioni originarie di Brera, un sistema integrato di educazione e promozione — le esposizioni famose —. Lo stesso che attualmente contraddistingue le attività dell'istituzione, all'interno del quale l'Accademia ancora si può riconoscere, recuperando il dialogo col suo passato*³.

1. Vengono per primi gli oggetti legati all'insegnamento — la maggioranza — compresa la Biblioteca storica, già in massima parte resa indipendente dalla Biblioteca ad uso degli studenti. Un "miscuglio" di materiali diversi resi complementari dal principio del paragone⁴. Tutti quanti, indistintamente, che raccontano una sola storia e fanno riferimento a un unico sistema, distante dalle consuete categorie estetiche e collezionistiche, funzionale viceversa al confronto costante, quotidiano fra passato e presente, fra antico e moderno, dove l'oggi è sempre la scuola e il passato è il museo. Sono i modelli dell'apprendimento (calchi, cartoni, disegni, stampe etc.) e i loro esiti: disegni soprattutto di una cultura del progetto declinata in tutte le sue forme per la quale Brera è stata famosa. Vi si possono distinguere all'interno due nuclei storici a statuto museale: la *Gipsoteca* (la statuaria esposta un tempo nella *Galleria delle statue* al primo piano⁵) e lo *Studio di Francesco Hayez* in Accademia, ove erano tenuti appesi dipinti esemplari di educazione alla pittura (visitabile dal pubblico fino all'ultima guerra)⁶. E accanto a questi, i materiali cartacei (disegni, stampe, fotografie) destinati a costituire, insieme alla Biblioteca e all'Archivio, un centro di documentazione sulla storia dell'Accademia, comprensivo, per le stesse ragioni conservative, anche dei fondi misti Hayez, Boito e Morelli/Frizzoni, così degli importanti nuclei di disegni Galliari-Appiani-Bossi-Hayez. Predisposto alla gestione di tutta la catalogazione, potrebbe essere orientato all'organizzazione di piccole mostre temporanee di confronto fra materiali, sostenute dalla collaborazione con

la Scuola di Restauro, attente a indagare di preferenza la dimensione laboratoriale di quella storia, ripercorsa accanto alle presenze contemporanee.

2. Vengono per secondi i dipinti e le sculture risultate vincenti ai grandi concorsi e quelle inviate dai pensionati: opere prime di artisti avviati alla professione, esposti annualmente a Brera. Accanto a questi, i modelli originali in gesso e soprattutto i dipinti acquistati dall'Accademia col fondo esposizioni o acquisiti di ritorno attraverso le grandi donazioni di due importanti collezionisti di opere esposte a Brera (Filippo Ala Ponzoni, Stefano Stampa). È il secondo gruppo in assoluto il più importante, sottoposto a diaspore replicate: in gran parte distribuito in depositi esterni o esposto in alcuni casi attualmente in Pinacoteca — alcune opere provenienti dalle donazioni (quasi tutti gli Hayez) —. Comprende la porzione di maggior significato riferita alla politica degli acquisti in Accademia, parte mutila — l'altra simmetrica ora di pertinenza della Pinacoteca — di un insieme, spaccato a metà al momento della divisione, secondo criteri amministrativi, destinato a formare, dopo l'Unità, la prima *Galleria d'arte moderna* nazionale, con le rappresentanze per generi di tutte le regioni italiane⁷. Prima che il museo, con Corrado Ricci, si connotasse all'inizio del Novecento solo come museo di arte antica, cioè del Rinascimento fino alla “decomposizione delle scuole” pittoriche, e la gestione del moderno venisse delegata alle nuove collezioni civiche milanesi.

Se il primo blocco si presenta compatto e consolidato per ogni possibile soluzione, problematico da ricomporre risulta il secondo, solo a condizione che le istituzioni riescano a recuperare congiuntamente per un utile reciproco il vincolo interrotto dell'appartenenza. Azzardo utopistico forse, ma da valutare, se utopia significa orientare la bussola assecondando il destino degli oggetti.

Al centro di un nuovo sistema delle arti, era stata Brera, lungo tutto l'Ottocento, a impostare formule, registrare e rilanciare tendenze, incanalare funzioni fra formazione e esposizioni, indirizzare mercato e collezionismo di arte contemporanea. E, alla fine, entro le onde concentriche di quel sistema, aveva fatto convergere su di sé in forma di donazioni i prodotti stessi del collezionismo che aveva ispirato. Sono gli oggetti stessi a testimoniare che per un

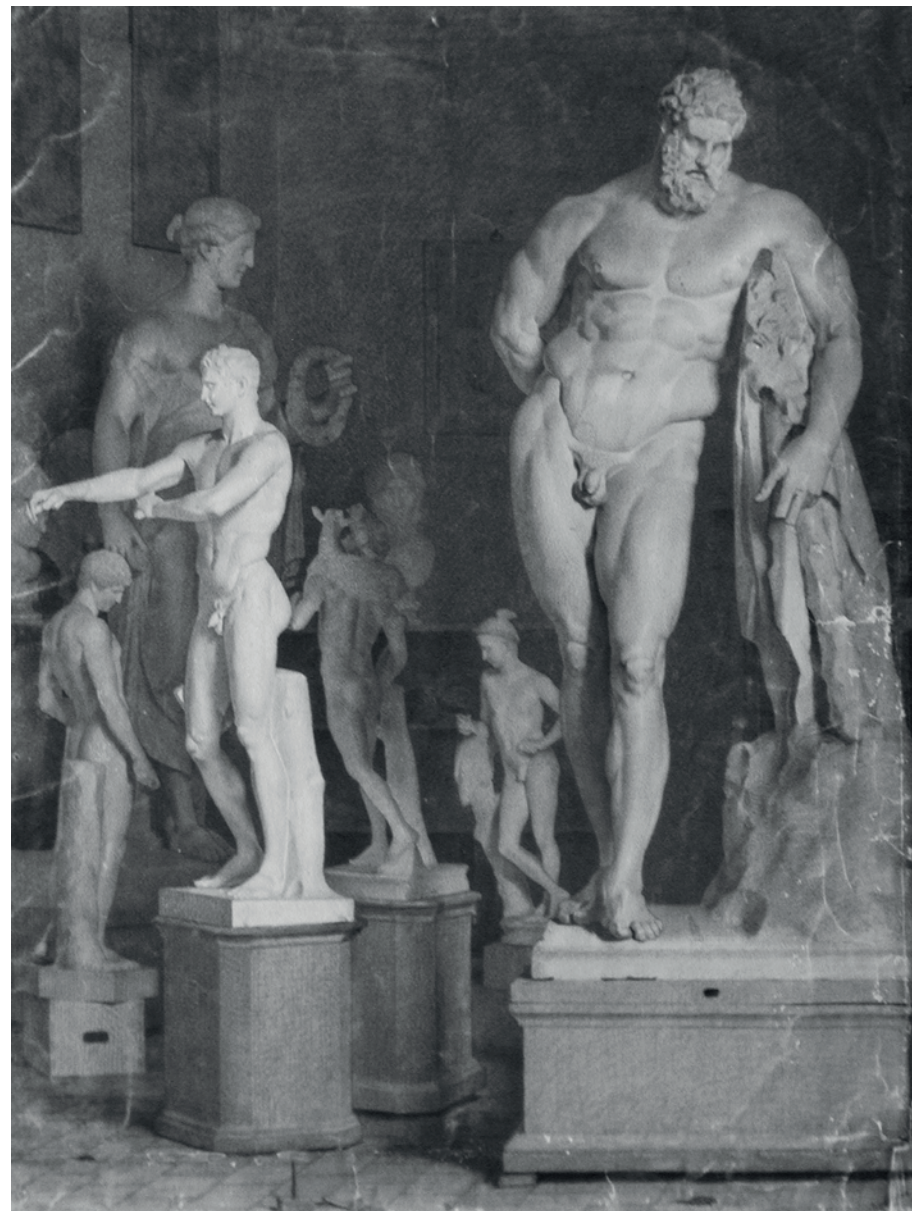
secolo almeno, ininterrottamente, a Milano, giusto per la presenza dell'Accademia, la contemporaneità non aveva mai lasciato il museo. La prova di una consapevolezza critica, oltre che promozionale, nel gran teatro delle esposizioni di Brera, che il recupero di quel primo esercizio selettivo sul presente consentirebbe di rilanciare, superati gli iati fra antico e moderno, fra il museo e la scuola, come forse, nonostante tutto, la postmodernità ci potrebbe consentire di sognare.

Note

1. I rimandi nell'intervento di Sandro Scarrocchia. Una scheda riassuntiva, aggiornata sulle raccolte è in *Accademie patrimoni di belle arti*, a cura di G. Cassese, Roma 2013, pp. 249-271.
2. Si veda la parte che riguarda Brera e i musei milanesi in *Musei nell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, atti delle giornate di studio (Milano 7-8 ottobre 2010) a cura di M. Fratelli e F. Valli, Torino 2012, pp.317-447.
3. È un'iniziativa avviata di recente fra quelle connesse a Expo 2015, *Brera in contemporaneo*, Pinacoteca di Brera, 10 luglio-27 settembre 2015, con opere di artisti contemporanei esposte al museo.
4. F. Valli, L. Goffi, V. Illiano, *Il tirocinio artistico a Brera nella prima metà dell'Ottocento. Progetto pilota di una banca dati per le accademie di belle arti*, “Bollettino d'Informazioni. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali”, Scuola Normale Superiore di Pisa, VIII (1998), 1, pp. 7-20.
5. F. Valli, *The Galleria delle statue in Brera Academy, Milan 1806*, in *Gipsabgusse und antike Skulpturen. Praesentation und Kontext*, atti del convegno (Berlino, 2011) a cura di Charlotte Schreiter, Berlino 2012, pp. 251- 271.
6. *Hayez a Brera. Il laboratorio di un pittore*, mostra a cura di F. Valli (Milano, Accademia di Brera, 14 novembre 2015-21 gennaio 2016) in *HAYEZ*, catalogo della mostra (Gallerie d'Italia, 7 novembre 2015-21 febbraio 2016) a cura di F. Mazzocca, Milano 2015, pp. 325-369.
7. F. Valli, *Dalla Sala dei moderni alla Galleria d'Arte Moderna a Brera*, in *Musei nell'Ottocento* cit., pp. 370-379 e I. Marelli, *La Galleria d'Arte Moderna di Brera*, Ibidem, pp. 380-389.



*Domenico Cantatore
nello studio di
Francesco Hayez,
1965. Milano,
Accademia di Brera,
Fototeca storica.*



*Sala dei Gessi, 1870
circa, acquerello su
carta, attuale Scuola
di Scultura. Milano,
Accademia di Brera,
Gabinetto Disegni e
Stampe.*



*I gessi prima del
restauro. Foto Michele
Miele.*

*Restauro dei gessi
di Brera. Foto di
Veronica Ruppen e
Laura Parini.*



Un'idea di patrimonio

Elisa Isella

Misi piede per la prima volta fra i grandi corridoi neoclassici dell'Accademia di Brera nel 2001, rimanendo stupita dalla bellezza di quel complesso e grandioso edificio che mostrava, e mostra tutt'oggi, preziose e concrete testimonianze che ne raccontano la storia. Un percorso visivo e quasi tattile guida un occhio attento a cui non potrebbero sfuggire oltre agli imponenti calchi in gesso ottocenteschi che adornano i corridoi e il bronzo Napoleone che si erge come simbolo quasi iconografico dell'Accademia al centro del cortile d'onore, gli stralci di affresco gesuiti che sorvegliano da secoli le aule didattiche e le lapidi marmoree che decorano le pareti interne ed esterne.

Una storia che si delinea ben prima della nascita dell'Accademia come struttura dedita "alla pubblica sorveglianza ed al pubblico giudizio" come volle Maria Teresa d'Austria¹ e che raccoglie a partire dalla fine del settecento un assetto istituzionale che comprende l'Osservatorio Astronomico, la Biblioteca Braidense, l'Orto Botanico, l'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere.

Un apparato ancora oggi così strutturato ed intorno al quale si delinea l'ampio Patrimonio che raccoglie al suo interno una vasta collezione tra dipinti su tela e tavola, scritti e manoscritti, volumi antichi, disegni e stampe dell'Archivio Storico e del Gabinetto, calchi in gesso e sculture lapidee. Un'immensa raccolta che racconta la storia dell'Accademia a partire dalla sua nascita fino ai giorni nostri: grazie a personaggi come Giuseppe Bossi, segretario dell'Accademia nei primi anni dell'Ottocento, Francesco Hayez titolare della cattedra di pittura per dieci anni, due tra le molte altre figure che attraverso le loro acquisizioni e donazioni hanno contribuito alla costituzione dell'attuale Patrimonio, arricchendolo di uno straordinario valore.

La vasta collezione – composta fra le tante opere dai monumentali dipinti di concorso – si è mano a mano allargata e negli anni ha trovato luogo in differenti sedi sul territorio di Milano, anche molto prestigiose e di rappresentanza, che accolgono per esempio diversi dipinti della quadreria e non solo.

Giuseppe Bossi ampliò la collezione dei calchi impiegati,

agli inizi dell'Ottocento, come modelli didattici ed indispensabile strumento di studio e che oggi raccontano la storia di un vissuto attraverso le antiche patine, ancora parzialmente conservate, che permettono di "respirarne" la materia-oggetto. Francesco Hayez con i suoi molteplici disegni e non solo ha tracciato la pratica artistica traducendo il modello Bossiano in opera pittorica come è ben visibile nell'ultima retrospettiva organizzata a Brera², dove possiamo osservare alcuni tra i più celebri capolavori dell'artista, da sempre custoditi e conservati nei depositi del Patrimonio.

Le opere appartenenti al Patrimonio Storico di Brera che si trovano ancora nel Palazzo sono custodite in depositi afferenti alla Biblioteca didattica interna, anche in locali adiacenti, propriamente riorganizzati negli ultimi anni. Un grandissimo lavoro è stato eseguito e viene condotto tutt'ora circa la schedatura e il controllo di moltissime opere tra dipinti, disegni e stampe. Le opere si trovano suddivise e raggruppate per tipologia: il settore cartaceo è accolto all'interno della Biblioteca in compartimenti e stanze (come il Gabinetto) riservate, il settore dipinti è custodito all'interno di una quadreria attrezzata ed una sala di deposito, a parte alcuni pezzi esposti nelle sale di Direzione e rappresentanza dell'Accademia (Sala Napoleonica).

Per quel che riguarda il settore gessi e materiale lapideo abbiamo differenti dislocazioni: le opere con dimensioni più ridotte sono custodite in alcuni locali appositi, quelli dalle dimensioni più importanti arricchiscono gli spazi comuni dell'Accademia, alcuni in maniera più dignitosa poiché elevati a condizioni di rispetto per la scelta espositiva, altri purtroppo abbandonati tra un disimpegno e l'altro al "pronto" atto vandalico che ne danneggia oltre che la "pelle" delle superfici anche il significato che queste racchiudono.

Tutela

La denuncia di abbandono è ormai quotidiana. Sulla scia di questa richiesta di aiuto la Scuola di Restauro dell'Accademia di Brera si è avvicinata sempre più in quest'ultimo periodo alle necessità conservative di queste opere, accogliendo con onore l'impegno verso la tutela del Nostro Patrimonio. Un canale collaborativo è stato aperto con la Soprintendenza di Palazzo Brera e con gli organi preposti alla tutela che vigilano costantemente

sulla corretta operatività della Scuola. Una Scuola che per assetto didattico presenta tre profili professionali settoriali quali gessi e lapidei, manufatti dipinti, manufatti cartacei e fotografici ricalcando perfettamente i settori del Patrimonio dell'Accademia stessa. Non è un caso infatti che la Scuola di Brera abbia voluto aprire questi tre fra i sei percorsi abilitanti alla professione di restauratore e che veda il coinvolgimento di tutte le docenze interne verso la conservazione di un Patrimonio così eterogeneo. Patrimonio che comprende anche opere più recenti come i meravigliosi modellini scenografici, oggetto di restauro nei laboratori cartacei e altresì di progetti paralleli europei. L'impegno sempre più fattivo della Scuola di Restauro nei confronti del suo Patrimonio è stato dimostrato recentemente con un grandissimo lavoro di movimentazione effettuato in *équipe*³ nei locali di deposito in vista di un riassetto e riordino verso una rifunzionalizzazione degli spazi, ripensati per accogliere con un nuovo percorso le nostre opere. Un cammino di conservazione e valorizzazione è stato avviato attraverso un'importante operazione di messa in sicurezza di tutte le opere movimentate, ponendo molta attenzione durante le fasi di imballaggio e catalogazione per un'ordinata archiviazione temporanea in locali idonei alla conservazione.

Valorizzazione

È con uno sguardo nuovo che viene osservato il preziosissimo e raro Patrimonio dell'Accademia di Brera dove la Scuola di Restauro, ponendosi quasi come organo di tutela dello stesso Patrimonio pone ancor più quell'accento di riflessione già accordato su una sensibilizzazione per la conservazione e valorizzazione dell'opera in stretta relazione con il suo contenitore, quale fonte creativa dello stesso.

L'attività quotidiana svolta dagli studenti per i corridoi della sede⁴, con trabattelli attrezzati e posizionati attorno ai calchi più monumentali che adornano i corridoi, raccoglie gli sguardi anche dei più disinteressati che allo stesso modo sarebbero attratti da tutto quel che succede dietro alle quinte degli altri profili che lavorano sulle nostre opere. Una sensibilizzazione nuova si apre insieme ad un riconoscimento della storia che avvolge Brera. Le opere di cui vado raccontando risultano essere in tutti i casi il frutto diretto di un sistema di produzione interno all'Accademia e

a cui esse stesse appartengono.

Queste opere raccontano la storia di oltre un secolo e mezzo: la loro "casa" oggi deve essere destinata a diventare un Museo che accoglierà opere nate e cresciute all'interno di uno spazio-contenitore, creatore e conservatore allo stesso tempo del suo "bene", in un percorso di manutenzione programmata che lo preservi per una corretta trasmissione al futuro.

Note

1. Durante il periodo napoleonico l'Accademia di Brera conosce uno straordinario momento di vigore grazie anche al nuovo assetto organizzativo. Le ultime trasformazioni dell'architetto Giuseppe Piermarini diedero l'attuale aspetto neoclassico all'edificio. Una struttura che è sorta al di sopra della chiesa umiliata di Santa Maria di Brera, sede del collegio gesuita e inaugurata nel 1776 su volere di Maria Teresa d'Austria.
2. *Hayez a Brera, il laboratorio di un pittore*, Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, Sala Napoleonica, 14 Novembre 2015 – 21 Gennaio 2016.
3. *L'équipe* di lavoro coinvolta era costituita da tutti gli studenti della Scuola di Restauro dei tre differenti profili formativi capitanati dal Prof. Davide Riggiardi quale responsabile della movimentazione e della Prof. ssa Anna Mariani, referente al Patrimonio. Stretta e fondamentale è stata la collaborazione tra i singoli referenti settoriali sul Patrimonio (cartaceo, lapideo, pittorico) e dei professori incaricati all'interno dei profili didattici.
4. Marta Ghezzi per il Corriere della Sera. http://archiviostorico.corriere.it/2015/febbraio/11/Ragazze_calma_gesso_co_0_20150211_52762d32-b1b8-11e4-9bf7-b5be3ac89270.shtml?refresh_ce-cp

*Nelle pagine seguenti:
Restauro dei gessi di
Brera. Foto di Elisa Isella*



2. Istruttoria per Brera

Il problema dell'espansione dell'Accademia e le nuove opportunità

Luca Monica

Il contesto progettuale della “Grande Brera” e il problema del consolidamento e espansione dell'Accademia.

Il complesso monumentale e museale del Palazzo di Brera a Milano e in particolare le attività, i luoghi e il patrimoni artistici dell'Accademia di Belle Arti di Brera stanno subendo e subiranno nei prossimi anni profonde e significative trasformazioni. Alcune di queste sono già in atto e ruotano intorno al progetto per la cosiddetta Grande Brera, immaginato a partire dagli anni Settanta dal Soprintendente Franco Russoli, incentrato su un diverso rapporto della Pinacoteca con la città¹.

Ma l'Accademia, pur appartenendo intrinsecamente al complesso di Brera ha saputo avere ripetuti episodi di progetti di espansione nel corso del Novecento, dovendo fare i conti anche con un rinnovamento stesso dell'idea di accademia, persino in senso “antiaccademico”. Tra questi, non si può non ricordare il paradigmatico progetto del gruppo Terragni del 1935, parte di una serie alla quale si accennerà più avanti in questo volume.

Oggi, diverse sono le problematiche e le criticità che riguardano nello specifico l'Accademia di Belle Arti.

a — Necessità del mantenimento e compatibilità della didattica nella sede storica del complesso di Brera (per ragioni storico-culturali, di opportunità didattica, di valorizzazione e operatività del patrimonio museale delle sue collezioni d'arte).

b — Urgenza di nuovi spazi laboratoriali per la didattica e la ricerca non compatibili con le dimensioni della sede storica, da allocarsi in una nuova sede distaccata e ampliabile, sia per far fronte all'incrementato numero di allievi, che per nuove attrezzature (laboratorio di scenografia e teatro-studio, laboratori attrezzati di scultura e pittura, nuove tecnologie), che per le nuove esigenze contemporanee di didattica e internazionalizzazione tendenziali della formazione.

c — Opportunità di incrementare gli spazi per esposizione, sia per quelle parti del patrimonio artistico da valorizzare che per i cicli progressivi della produzione artistica interna che necessita di una visibilità aperta all'esterno, anche in relazione col mondo dell'arte e delle istituzioni private di

Milano.

d — Opportunità di consolidare il rapporto residenziale temporaneo tra studenti e docenti e la sede didattica, favorendo la stabilità del campus e della comunità degli artisti.

e — Razionalizzazione degli spazi didattici attualmente sparsi in più sedi.

f — Urgenza dei lavori di conservazione, restauro e gestione del patrimonio storico-artistico delle collezioni (gipsoteca, quadreria, fototeca, archivio disegni e stampe, biblioteca ecc.).

g — Necessità di programmazione delle individuazioni strategiche, sia per quanto riguarda l'assetto fisico (quantità e costi stimati), che per lo sviluppo temporale, mai individuati nella loro gradualità e progressione.

h — Reimmissione del patrimonio artistico delle collezioni dell'Accademia nel “sistema museale metropolitano”, rendendo più visibile e funzionale le sue possibilità come centro propulsivo dell'arte contemporanea, anche in relazione alle istituzioni private.

Alcuni dati quantitativi possono chiarire la dimensione dell'intervento.

La superficie attualmente occupata dall'Accademia nella sua sede di Brera e succursali è di circa 8.000 mq, a fronte di un numero di studenti iscritti di circa 4.000.

Nell'ambito del vecchio protocollo di intesa per l'ex caserma Mascheroni (scaduto a fine 2015) era stato individuato un fabbisogno di circa 30.000 mq (superficie lorda di pavimento – slp).

Il costo stimato del completo riassetto della Grande Brera da parte del Ministero dei Beni Culturali era di 120 milioni di euro dei quali 50 milioni destinati alla nuova sede dell'Accademia.

Le superfici urbanistiche destinate alla nuova sede potranno comunque essere acquisite senza costi (in quanto attività di servizio alla collettività) nell'ambito di aree di trasformazione urbana previste dal PGT e nel Piano dei servizi.

In queste trasformazioni verranno coinvolti gli spazi per la didattica e le collezioni:

— le collezioni artistiche museali proprie dell'Accademia (gipsoteca, pinacoteca, disegni e stampe, biblioteca, archivio, fototeca);

— la sede storica dell'Accademia nel complesso monumentale del Palazzo di Brera;

- le attività didattiche e laboratoriali spazialmente rilevanti, anche di nuovo impianto e le residenze temporanee;
- le altre sedi esterne, da riconsiderare in prospettiva e nei diversi valori e utilità (l'ex chiesa di San Carpofo, l'Isola Comacina, i poli dispersi da riorganizzare, il futuro edificio di corso di Porta Vigentina).

Operativamente, la ricerca potrà portare alla formalizzazione di un documento direttore per un concorso di architettura internazionale finalizzato al progetto del nuovo campus per la “comunità degli artisti”.

Riorganizzazione degli spazi dell'Accademia, per un nuovo “dispositivo” architettonico.

All'opposto di una logica di standardizzazione, semplificazione e unificazione delle strutture universitarie, la ricerca di una molteplicità di tipologie e spazi diversi, nel nuovo e nelle architetture dismesse, dovrà essere la vera sfida per una nuova organizzazione propulsiva.

Senza voler predeterminare e vincolare il progetto didattico, la nuova organizzazione spaziale dovrà rendere possibile lo sviluppo tendenziale della formazione artistica e le nuove esigenze contemporanee dell'insegnamento e della ricerca. L'obiettivo è un progetto di architettura che ricostruisca il quadro esigenziale e funzionale della nuova accademia, sia per il suo dimensionamento che per il suo programma di organizzazione distributiva e spaziale (sia della sede storica che della nuova sede), vera risorsa e opportunità di un nuovo “dispositivo” architettonico in crescita.

Particolarmente significativo sarà il programma delle attività dell'Accademia come tema, nell'equilibrio tra quelle da consolidare nel complesso storico di Brera e quelle da riorganizzare nella nuova espansione, tra diversi cicli formativi, settori disciplinari e dipartimenti, tra diversi ruoli espositivi.

Non da ultimo risulterà importante l'aggregazione di attività di residenza temporanea (in quota urbanistica al cosiddetto housing sociale) per consolidare il nuovo complesso come “campus residenziale”, come auspicata “comunità degli artisti”, così come le esperienze nella storia del Novecento ci hanno tramandato.

Sono state svolte recentemente dall'Accademia alcune, prime, sommarie ricognizioni delle necessità di tipologie e quantità di spazi in previsione di ampliamento. Tuttavia

questo aspetto deve essere prioritariamente affrontato e approfondito, sia sulle ipotesi sull'ordinamento didattico sia sugli spazi nella loro organizzazione funzionale tra sede storica di Brera e nuovo ampliamento.

Dal punto di vista dell'architettura, l'ordinamento didattico e le diverse ipotesi su quali corsi, dipartimenti, laboratori specialistici dovranno ricollocarsi influirà solo relativamente sull'ipotesi di articolazione del nuovo “dispositivo”.

Sarà utile, infatti, studiare quelle sintesi e modulazioni tipologiche, quegli aspetti spaziali di base in grado di creare un sistema adattabile e in crescita.

In particolare, quel rapporto stretto di vita nelle aule, luogo insieme di didattica e ricerca, deve essere considerato come una vera risorsa spaziale caratteristica e originale dell'accademia².

In molte esperienze storiche delle accademie europee e dell'insegnamento artistico nel Novecento, si è progressivamente sviluppata una vera e propria idea di campus delle arti come “comunità degli artisti”. Un tema questo che sarà oggetto della fase istruttoria e verrà indagato nella storia delle accademie (a partire dal fondamentale saggio di Nikolaus Pevsner del 1940) fino a riconoscerne i caratteri ancora applicabili e operativi nell'architettura contemporanea.

In questo senso il tema della residenza diventa fortemente innovativo e strategico, connesso all'accademia, ma anche in relazione a collegabili realtà universitarie (prima di tutti il vicino Politecnico di Milano alla Bovisa).

Oltre alla conferma delle attività e spazi che dovranno restare nel complesso storico di Brera, le nuove esigenze di organizzazione funzionale e spaziale riguarderanno:

- nuove e antiche esigenze spaziali della didattica artistica, storicamente e in prospettiva riconducibili all'insegnamento delle accademie e alle università (aule didattiche, aule laboratori, aule di studio, aule per docenti, spazi espositivi, laboratori speciali, teatro sperimentale);
- esigenze spaziali per la ricerca artistica (sale di studio individuali e di gruppo, spazi per i docenti connessi o integrati alle aule didattiche, mediateca e biblioteca);
- esposizione e museo, variabile e adattabile per deposito delle collezioni, esposizioni didattiche e temporanee, comunicazione;
- teatro laboratorio sperimentale per la scuola di scenografia e aperto all'uso esterno;

- residenza temporanea per studenti e docenti;
- esposizioni artistiche aperte alla città e alle gallerie d'arte.

A breve termine si può ipotizzare un progetto di esposizione, ordinamento e gestione di un primo itinerario espositivo didattico-museale del patrimonio artistico dell'Accademia (gipsoteca, quadreria, archivio, mostre temporanee).

Questo primo intervento, a partire dalle fasi di restauro delle opere e catalogazione (in parte completata) può consentire alcune prime ipotesi di ricollocazione, conservazione, esposizione negli spazi attualmente disponibili e in ulteriori spazi attualmente praticabili, per un deposito interamente visitabile e utilizzabile per un uso didattico e formativo.

Operativamente, questa prima parte, forse la più urgente, dovrebbe trovare una propria dinamica di collocazioni temporanee, eseguibili anche a breve — come ancora l'esperienza francese della raccolta dei gessi a Versailles insegna — graduali e commisurate alle possibili azioni di disponibilità degli spazi in corso di trasformazione, precedendo i lavori che coinvolgono la didattica.

Gradi di relazione tra gli spazi del sistema museale milanese e il patrimonio artistico di Brera.

Bisogna risalire a una esposizione della XVI Triennale di Milano del 1981, curata da Antonio Acuto, per ricostruire un primo disegno concettuale di un "Museo metropolitano milanese", basato su un intreccio a più scale di contesti monumentali che legano la città di Milano con il suo territorio.

La mappa allora elaborata, da non leggersi come una semplice distribuzione puntuale, tendeva a riconoscere (per "valorizzare" si dice oggi) i diversi regimi funzionali allora attivi nel sistema.

Così Guido Canella poneva una prima definizione di *museo metropolitano*, da intendersi come luogo fisico, sia centrale che reticolare sul territorio:

"Il museo metropolitano dovrebbe articolarsi nel corpo della città, per stabilire rapporti di connessione tra le diverse istituzioni del circuito museale centrale e protendersi lungo direttrici foranee per agganciare le sedi museali decentrate. Abbiamo già notato come, nella particolare conformazione del territorio milanese, queste ultime andrebbero

*individuare complessivamente per bacino strutturale, piuttosto che per settore prevalente. Il museo metropolitano dovrebbe quindi articolarsi con carattere di discontinuità fisica, seppure teso alla riconnessione delle sedi operative (istituti di ricerca, laboratori, biblioteche dipartimentali, eccetera), e convogliare sul sistema museale un'utenza garantita dal sistema dell'istruzione e, in genere, dai luoghi dell'attività culturale. Il museo metropolitano troverebbe così una propria effettività virtuale nei sistemi museale, dell'istruzione, della cultura e dell'accessibilità, ma anche una propria fisicità nell'articolazione di parti di città e del territorio deputate a rappresentare figurativamente il divenire della forma urbis"*³.

Nel dettaglio, Antonio Acuto descriveva così la mappa distributiva:

*"La geografia che risulta dalla lettura più immediata (e anche più sommaria) si caratterizza per regimi di concentrazione, diffusione, dispersione assai diversamente combinati tra loro, che vengono assunti qui come sintomi del variare di condizioni contestuali. Su questa ipotesi, e tenendo conto dell'accessibilità garantita dal sistema di trasporti (anche per come potrà essere riconfigurato), sono stati identificati intorno territoriali (bacini), sui quali operare successive messe a fuoco sia della tipologia museale che della struttura insediativa"*⁴.

Un grande vuoto ci separa da questi esperimenti, e tuttavia un aggiornamento e un riassetto del tema sarebbe più che necessario, non solo per il mutevole proliferare di occasioni offerte da molte banche dati, anche istituzionali, presenti sulle reti informatiche web, ma anche per nuove occasioni museali che oggi ruotano intorno al consolidato patrimonio storico monumentale-museale che ancora stabilisce le fondamenta a cui l'intero contesto fa riferimento.

Molto significativamente, forse inconsapevolmente, Philippe Daverio sosteneva recentemente la necessità della visione di un disegno urbano del sistema museale milanese.

"Immaginiamo di compiere un primo passo per una ridefinizione del sistema museale, oggi inesistente (non esiste a Milano un sistema museale), il ridisegno dell'urbanistica della cultura come possibilità di riscatto della città e lì decidere le conseguenze, perché se così è potremmo anche immaginare che sono altri i luoghi da affrontare. [...]"

Se mettessimo insieme le raccolte civiche comunali del Ventesimo secolo, le raccolte di Brera del Ventesimo secolo, che sono sacrificate in stanzine, le raccolte della Villa Comunale che sono ancora oggi separate, alcune sono a Palazzo Reale, alcune opere sono nel Castello e le altre sono a Brera, se noi radunassimo tutto, avremmo a Milano il quarto museo europeo sul Ventesimo secolo. Questo è un progetto di sfida per una città che vorrebbe farsi vedere, è un progetto a cui penso da vent'anni. Su questo un gioco mentale di organizzazione avrebbe avuto senso"⁵.

Oggi, guardando anche a un quadro di relazioni condotte su più scale, il "sistema museale milanese" avrebbe tutte le opportunità per una concreta integrazione con la rete delle accademie europee.

Ma ritornando alla scala urbana e territoriale può prendere corpo la possibilità di rilanciare nel concreto il network dei Musei Lombardi dell'800, valorizzando il nesso territoriale di questo centro di alta cultura e della sua funzione storica. Nel nuovo campus per la "comunità degli artisti" potrà essere consolidato quel ruolo sempre vivo dell'accademia di farsi promotore di nuove iniziative come centro propulsivo dell'arte contemporanea a Milano, anche coinvolgendo operatori privati, gallerie d'arte e fondazioni che in questi anni hanno dimostrato capacità di trasformazione, innovazione e integrazione (come nelle occasioni del salone del mobile o della fashion week).

Così, su scala europea, saranno facilitati scambi e ospitalità con altri musei di accademie gemellate (di Austria, Francia e Belgio per storia e tradizione; per contemporanei scambi accademici Erasmus).

Pertanto l'osservazione sistematica e la ricognizione critica di questi nuovi assetti richiede un nuovo punto di osservazione sulla città eseguito con gli strumenti dell'architettura e dell'urbanistica, anche alla luce dei mutati rapporti centro-periferia, oggi in atto:

- un disegno urbano del sistema museale milanese, integrato al sistema dei poli universitari Accademia di Brera-Politecnico di Milano, al sistema della residenzialità universitaria, al sistema dell'accessibilità territoriale;
- una integrazione funzionale (per identità e originalità di collezioni) con il patrimonio museale milanese;
- un quadro economico, sociale, formativo, occupazionale del settore della gestione dei beni culturali a Milano;
- un orizzonte della rete di risorse attive nella città (private

e fondazioni) nel campo dell'arte contemporanea.

Un'istruttoria e un concorso di architettura per l'Accademia

L'interesse per una ricerca applicata condotta nell'ambito universitario di un dipartimento del Politecnico orientata a questi problemi dovrebbe avere due importanti esiti.

Un primo esito riguarderebbe una istruttoria e un programma di attività che fissi i caratteri di un pre-progetto, o di un progetto-pilota, schematico, esemplificativo ma risultante da una collaborazione di ricerca tra Brera e Politecnico sui passaggi decisivi: a) consolidamento nel complesso storico di Brera; b) nuova sede e nuove attività esterne connesse al Politecnico, localizzate allo Scalo Farini, per la formazione, la ricerca, l'esposizione del suo patrimonio storico e attuale. Un secondo esito, a partire dal primo, riguarderebbe un concorso di progettazione architettonica internazionale riguardante i tre punti prima elencati, in modo da costruire anche una progressione temporale e di finanziamento più credibile.

Note

1. La sequenza recente dei progetti approvati dal Ministero dei Beni Culturali prevede:

- un riordino dell'assetto della Pinacoteca con una sua espansione nei locali attualmente in uso all'Accademia (progetto Mario Bellini, 2009);
- completamento dei lavori di sistemazione dell'adiacente Palazzo Citterio (in attesa per l'appalto dei lavori);
- un accordo di programma terminato per il trasferimento

dell'Accademia in una nuova sede nelle aree ex Caserme militari in via Mascheroni (Comune di Milano, Ministero della Difesa, Ministero dei Beni Culturali, 2010-2015).

Una puntuale ricostruzione delle tormentate vicende per la realizzazione della "Grande Brera" sono state chiaramente raccolte da Caterina Bon Valsassina, *Il caso Palazzo Citterio*, Skira, Ginevra-Milano, 2014.

2. Significativa è la mostra in corso a Brera "Hayez a Brera. Il laboratorio di un pittore", a cura di F. Valli, sugli spazi e sul lavoro di docente.

3. Guido Canella, *Per un museo metropolitano*, intervento al convegno promosso dalla XVI Triennale di Milano, 1981, in "Hinterland", n.23, sett. 1982, p.32.

4. Antonio Acuto, *Materiali per un museo metropolitano. Rilievo delle sedi museali nell'area milanese: nota illustrativa*, in "Hinterland", n.23, sett. 1982, p.33.

5. Philippe Daverio, lezione su "Brera, Grande Brera e Milano", tenuta al Laboratorio di Progettazione dell'Architettura 3, prof. L. Monica, Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano, 28 maggio 2013, trascrizione della registrazione.

Prima della nuova sistemazione del *Cristo morto* del Mantegna secondo la sceneggiatura di Ermanno Olmi, quest'opera era collocata a parete, per correttezza filologica poco distante dalla *Pietà* di Giovanni Bellini. Nella vecchia e poco scenografica disposizione in cui il *pathos* dell'opera era confinato nei limiti della tela, il pubblico giunto a questo punto per lo più procedeva con lo stesso passo con il quale visitava il resto delle sale. Sostavano solo pochi, tra i quali alcuni studenti dell'Accademia di Belle Arti ospitata nei locali sottostanti, nei quali, aldilà della giurisdizione, si estendono l'inventario dei dipinti, gessi, disegni, opere grafiche, monumenti commemorativi che completano il patrimonio, a oggi collocati secondo una disposizione arbitraria perciò secondo un principio di convivenza tra attività didattiche, applicazioni degli allievi e visitatori. Questa compresenza anarchica rappresenta appieno la peculiarità e la storia del polo braidenese. Una stratificazione di lettere, scienze e arti che ebbe origine a partire dalla soppressione e cacciata degli Umiliati nel 1571 - per mano di Pio V, ma per volontà di Carlo Borromeo - e con l'insediamento dell'Ordine dei Gesuiti, che ancora oggi non si è conclusa.

Centrale per la storia del luogo è la seconda metà del Settecento in cui nel contesto politico e sociale dell'Illuminismo lombardo, il polo assume un ruolo centrale nelle vicende politiche e culturali della città. A Milano nel corso della seconda metà del XVII secolo, dentro e fuori il cortile del Richini, dissertano i fratelli Pietro e Alessandro Verri, fautori delle più importanti riforme della storia del diritto e del sistema giudiziario. Proprio attorno a questi luoghi, nasce per volontà dello stesso Pietro Verri l'*Accademia dei Pugni*, un convegno di amici letterati che darà origine al foglio periodico "Il Caffè". I circoli culturali dell'illuminismo milanese costituiscono quella proiezione o meglio quella costellazione urbana di fatti che sostanziano i luoghi nei quali si svolge il dibattito del riformismo, in cui i diversi saperi scambiano *appena fuori* dalle strutture accademiche, esercitando la libertà d'espressione con la stessa leggerezza satirica, seme delle avanguardie che fioriranno, negli stessi luoghi, agli inizi del Novecento. Sono gli anni delle riforme dell'Imperatrice Maria Teresa,

tra queste la fondazione dell'Accademia¹ in cui l'arte diventa campo di ricerca e approfondimento scientifico, sottratta alla trasmissione attraverso il mestiere nell'ambito della bottega. Il maestro si fa letterato e scienziato. Il disegno è così uno strumento di conoscenza nel rapporto tra uomo e Natura. La *copia* diviene uno strumento di trasmissione e divulgazione del sapere artistico e scientifico in ambito europeo. Circolano le tavole dell'*Encyclopédie*, "par une société de gens de lettres" come chiariscono nel frontespizio Diderot e D'Alembert: un manifesto politico sotto forma di raccolta *in folio*.

L'influenza sugli illuministi lombardi è centrale, come spiega Franco Venturi nel suo scritto *La Milano del "Caffè"*: "*I Verri prendevano così una posizione simile a quella che, un decennio per l'innanzi, aveva assunto a Parigi Diderot quando si era posto il problema di fabbricare l'Enciclopedia. Con grande energia pratica e teorica, egli aveva scartato ogni organizzazione formale ed aveva fatto appello alla libera discussione, all'improvvisazione, all'iniziativa editoriale. Nell'articolo Encyclopédie egli aveva espresso con grande vigoria queste sue conclusioni. Ora, una decina d'anni più tardi, un problema del medesimo genere veniva a porsi a Milano e non dissimile, pur su una scala ben diversa - è superfluo aggiungerlo - fu la soluzione indicata dagli amici di Pietro Verri. L'Accademia dei pugni non ebbe alcun statuto né programma ufficiale: letture di libri o di manoscritti di qualcuno dei membri, appassionate discussioni o tranquille meditazioni accanto alla bianca stufa che li scaldava nella casa del Verri (e che esiste ancor oggi). Così nacquero le scritture economiche di Pietro, la Storia di Alessandro, Dei delitti e delle pene di Beccaria. Così nacque «Il Caffè»².*

Nella Milano Neoclassica, prefigurata e fissata nei disegni del 1801 che rappresentano il Foro Bonaparte, l'architetto Giuseppe Antolini descrive un paesaggio urbano appropriato a questa aristocrazia intellettuale. Nel grado etereo che l'idealità delle forme architettoniche consentono, i personaggi popolano lo spazio forense e sembrano discutere di riforme sociali ed economiche ispirate al pensiero dei *philosophes*: Montesquieu, Helvétius, D'Alembert, Voltaire e sopra tutti - per il contesto dell'Illuminismo lombardo - Diderot con *De l'interprétation de la nature* e la sua visione del rapporto tra opera d'arte e l'osservatore. Sotto l'influenza dei filosofi francesi, nelle accademie, il

disegno a servizio della tassonomia si fa scuola, anche nell'ambito della ricerca artistica. Si pensi all'opera di Giuseppe Bossi a cavallo tra XVII e XVIII secolo, ai suoi studi e cartoni tratti dal cenacolo vinciano che rappresentano l'apice della *funzione* accademica costruendo la traccia per gli studi leonardeschi dedicati all'affresco. Lo stesso Goethe, attento osservatore sul campo, che aveva visto il Cenacolo nel 1788 sulla strada di rientro dal suo viaggio, trent'anni dopo basa le sue note e le sue riflessioni sul Cenacolo guardando proprio alle "ricostruzioni" del pittore milanese, meritevole di "ripristinare in una copia accuratamente studiata il famoso affresco di Leonardo Da Vinci"³.

Negli anni della Repubblica Cisalpina, con l'apertura della Pinacoteca, si pongono le basi della raccolta come oggi la conosciamo. Dal secondo decennio dell'Ottocento ad oggi, tra vicende di acquisizioni, restituzioni e donazioni, si configura il Museo nelle sue parti significative. Un luogo di studio e di apprendimento per gli allievi della contigua Accademia, oltre che esempio che indusse i milanesi a interessarsi all'arte in forma di raccolta. L'aristocrazia e la ricca borghesia iniziano a guardare ai propri oggetti d'arte sparsi e disposti nelle sale delle proprie residenze come a un corpo unico a testimonianza del tempo e ad espressione del proprio gusto.

L'Ottocento, tra la Restaurazione, i moti liberali del marzo 1848 e l'*Unità d'Italia* del 1861 vede poi il moltiplicarsi a Milano di *poli museali*. Quando nella seconda metà degli anni quaranta Gian Giacomo Poldi Pezzoli pensa alla sua raccolta d'arte, si preoccupa di dare agli spazi che la ospitano il giusto allestimento. Per la sistemazione delle stanze e per il collocamento delle opere, il proprietario chiama Giuseppe Balzaretto, architetto conosciuto per i suoi allestimenti dei giardini, affiancato da scenografi, ebanisti, stuccatori, attivi a Milano per la committenza privata e negli allestimenti delle scenografie scaligere, perciò tutti appartenenti o in rapporto con la Scuola di Brera⁴. Il compito è "mettere in scena" un museo il cui limite è la fissità legata al "prezioso lascito", ma che continua per scelte e opere quanto raccolto nelle sale della Pinacoteca, dando forza soprattutto al periodo del Rinascimento italiano. È l'esempio più significativo di come le famiglie dell'aristocrazia milanese, ospitano nelle proprie dimore raccolte che contribuiscono allo sviluppo del dibattito

artistico nei circoli culturali della città.

Inoltre, numerosi sono gli studi degli artisti e accademici che fanno dei loro laboratori un luogo di ritrovo per colleghi e allievi. Vere e proprie succursali di quelli che sono gli spazi dell'Accademia. Singolare è la figura dello scultore Pompeo Marchesi che diviene una vera celebrità per l'epoca, prima di cadere nell'oblio. Direttore della Scuola di Statuaria, come molti altri nella storia dell'Accademia, estende gli spazi dell'istituzione alla propria bottega. Il suo studio, infatti, in via San Primo nei pressi di via Senato, è una sorta di ritrovo per gli studenti di scultura dell'Accademia di Brera.

Diverso è il caso di Francesco Hayez che fa delle sale di Brera la propria casa. Nell'ala appositamente costruita secondo le sue indicazioni per il controllo della luce e l'organizzazione della pittura, il Maestro di Brera tiene le sue lezioni ponendo il lavoro sulle proprie opere al centro della didattica. Le sue tele sono centrate su temi sempre *consoni* al suo ruolo accademico, cosicché il discorso cada sempre su aspetti tecnici della pittura.

Del 1886 è la costruzione del *Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente*, in via Turati, su progetto dell'architetto Luca Beltrami, allievo di Camillo Boito. Un edificio costruito sul modello delle sale espositive europee, con attenzione alla definizione di uno spazio capace di unire l'arte alla socialità dell'epoca. L'edificio è dotato di una caffetteria all'aperto e di un giardino d'inverno in cui ci si sofferma a lato degli eventi espositivi. Importanti sono le mostre retrospettive, organizzate nel Palazzo, come quella del 1900 sulla *Pittura Lombarda nel secolo XIX*, esposizioni e rassegne che proseguono per tutto il Novecento. Palestra per artisti, architetti e critici del circuito lombardo, in antitesi alla nascita della Galleria d'Arte Moderna di Roma⁵. La Permanente è per i pittori di Brera, allievi e maestri, il luogo dove esporre i propri percorsi artistici. Con un confronto sul campo, attraverso temi accademici e talvolta politici, centrali per lo sviluppo della cultura figurativa lombarda. Oscillando tra accademico e antiaccademico – sempre di maniera – si espongono nel corso di più di un secolo le opere di artisti come Andrea Appiani, Francesco Hayez, Giuseppe Canella, Domenico Induno, Tranquillo Cremona, Giuseppe Diotti e molti altri artisti che ricoprivano anche un ruolo accademico.

Nella seconda metà dell'Ottocento, si demolisce la *Pusterla Beatrice* che sino ad allora aveva limitato lo sviluppo urbano a nord del polo braidense. È proprio su quest'area che inizia la lunga storia del Novecento per l'Accademia delle belle Arti. Nei nuovi fabbricati, oltre agli studi e agli appartamenti di allievi e professori, trovano posto ai piani terra numerosi caffè e ritrovi in cui i frequentatori discutono il *nuovo* rispetto a quanto impartito tra le mura dell'Accademia. È un andirivieni frenetico tra questi bar e la Galleria Vittorio Emanuele aperta ai cittadini dal 1867 e diventata subito il salotto urbano della nuova borghesia che sosta in conversazione con gli artisti e i letterati dell'epoca nei locali del Martini, del Biffi, del Savini, luoghi privilegiati fino alla seconda metà del Novecento.

Proprio facendo la spola tra queste vie, nel 1911 Antonio Sant'Elia, studente *a mezzo tempo* all'Accademia di Belle Arti, traccia il suo Manifesto dell'Architettura Futurista. In questo scritto, più che in quello della *Pittura Futurista* datato 1910 e sottoscritto da Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini – si determina l'immaginario nel quale gli stessi artisti contestualizzano gli eventi di inizio secolo, immergendoli in una dinamica di colori e forzature prospettiche, come nell'opera di Boccioni “La città che sale”, coeva alla pubblicazione del Manifesto dell'architettura. I disegni dai temi antiaccademici – ma dall'impostazione aderente all'insegnamento di professori come Angelo Cattaneo – che il giovane comasco traccia copiosamente su fogli recuperati e carta velina, rappresentano il moto di una città in divenire dai toni ancora monumentali. Le visioni di questa *Città Nuova* saranno un importante lascito a una generazione di artisti e architetti che, travolti dalla deriva dei cambiamenti avvenuti a partire dalla Grande Guerra, giungeranno nel Secondo Dopoguerra ad un radicale ripensamento nel rapporto tra il ruolo dell'artista e la società in cui si esprime.

La vicenda del polo braidense, nello specifico rapporto tra Accademia, Pinacoteca e *pianeti minori*, si cristallizza in un progetto di architettura del 1935 ad opera di Giuseppe Terragni, con Luigi Figini, Gino Pollini ed Enrico Mariani. Si tratta di una soluzione architettonica che supera il tema della necessità di espansione della stessa Istituzione e ne definisce già le problematiche future, innestando un corpo edilizio indipendente alla continuità della cortina storica,

quasi a voler definire una *traccia di futuro* che dovrebbe essere il punto di partenza per qualsiasi altro progetto che affronti lo stesso tema.

Presente e futuro di Brera

La storia evidenzia che non si può immaginare una riconfigurazione di Brera senza un “progetto politico” così come intende e suggerisce Salvatore Settis, riferendosi al presente del patrimonio culturale del nostro paese⁶. La peculiarità di Brera è scritta nelle sue vicende che la distinguono in maniera “cromosomica” dai grandi progetti d'oltralpe capaci di attirare popoli di visitatori.

Nel caso specifico non si può pensare a un riassetto nell'ordinamento del polo braidense partendo solo dai problemi di spazio e mettendo mano all'attuale sede con un possibile ampliamento in edifici contigui. Se immaginiamo una crescita dell'Accademia nei numeri e nel suo ordinamento dobbiamo riferirci alla costellazione che è descritta nel testo.

Tuttavia, l'ultimo episodio in cui la stella del polo braidense ha emesso la sua luce, risale all'idea della Grande Brera, fortemente sostenuta dall'allora soprintendente Franco Russoli. Momento, era il 1977, che coincide con la sua crisi maggiore, quando Russoli chiuse la Pinacoteca “con un coraggio civile, di cui si perse ogni traccia”⁷ per protestare contro l'indifferenza delle istituzioni statali, per poi comunque riaprire in forma sperimentale.

La convivenza tra Accademia, Pinacoteca e Biblioteca Braidense, rimane quel “foro per le arti e le scienze” capace di attirare i diversi utenti, in una Milano che oggi si è dotata di nuovi centri museali ad incrementare il consumo della cultura figurativa.

Nel corso dell'ultimo anno, infatti, sono stati aperti la nuova “cittadella” della Fondazione Prada, costruita con fondi privati, e il Museo delle Culture MUDEC, di proprietà del Comune di Milano, nell'area dell'ex Ansaldo a Porta Genova. Su questi spazi non si può esprimere un giudizio sul mero risultato architettonico, si può solo dire del *senso* che questi possono avere. Ancora una volta ha la meglio l'istituzione privata che fa ciò che dovrebbe fare quella pubblica: puntare prima sui programmi espositivi che sull'oggetto museale visto come attrazione. È vero che il complesso ristrutturato e riconfigurato da Rem Koolhaas per Prada, ha molti aspetti interessanti che

coinvolgono il visitatore in una sequenza di invenzioni sul recupero e rendono di per sé la visita interessante, ma sono l'impostazione del programma espositivo e le mostre che ne fanno un vero polo culturale.

Il Mudec, progettato dall'architetto inglese David Chipperfield, è semplicemente un *foyer*, o meglio una hall alberghiera con relativo desk informativo, in cui si fa notare una rampa di scale dotata di tutte le sue maniere contemporanee, che porta a uno spazio soprastante che continua ad essere una hall, ma senza nessun desk e con la dichiarata intenzione di sorprendere il visitatore attraverso uno spazio aulico, che aulico non è.

L'aspetto positivo di queste nuove possibilità è la rinata attenzione per la cultura artistica e figurativa, nella città di Milano, se guardiamo questi interventi in un quadro complessivo che mira un progetto di rigenerazione delle arti. Aspettiamo i temi espositivi e l'organizzazione delle raccolte per farne oggetto di futura discussione e critica. Forse Brera non necessita di un *grande* polo museale. Deve invece riconquistare la sua centralità ripensando e incrementando quel singolare rapporto tra Accademia e Museo. Un modello già scritto e costruito nella storia della sua città.

Note

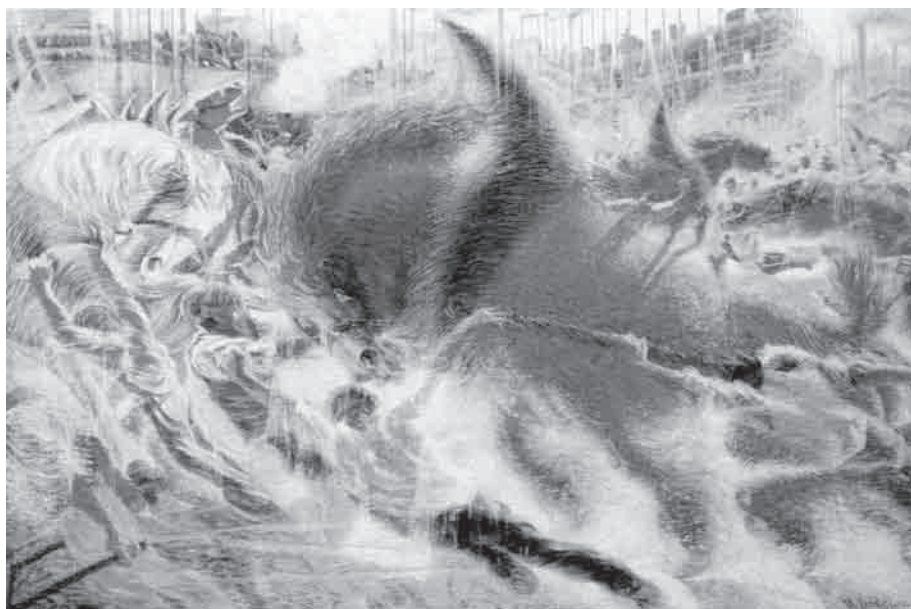
1. Per volontà della stessa Maria Teresa d'Austria nel 1776 si costituisce l'Accademia di Belle Arti di Brera. Nello stesso anno è affidata la Cattedra di Architettura a Giuseppe Piermarini che aveva appena iniziato a soprintendere i lavori di costruzione del Teatro alla Scala.
2. Franco Venturi, *La Milano del "Caffè"*, in *Settecento Riformatore I*, da *Muratori a Beccaria 1730-1764*, Einaudi, Torino 1969, p. 681.
3. Johann Wolfgang Goethe, *Il Cenacolo di Leonardo*, (1818), Abscondita, Milano 2004, p.11.
4. Si tratta di artisti come il pittore e scenografo scaligero Filippo Peroni che si occupò in particolare della Sala d'Armi riempita di stendardi, trofei, armi e armature disposte all'interno di un vero e proprio allestimento teatrale in cui la declinazione medioevale era data dagli imponenti stucchi di Paolo Gazzoli, combinati alle vetrate di Pompeo Bertini.
5. Sui motivi della nascita e i programmi di questa istituzione si veda il volume AA.VV., *1886-1986. La Permanente. Un secolo d'arte a Milano*, Società per le Belle Arti ed Esposizione ed Esposizione Permanente, Milano 1986.
6. Si veda quanto denuncia Salvatore Settis nel saggio *Se Venezia Muore*, Einaudi, Torino 2014.
7. Giovanni Agosti, *Le rovine di Milano*, Feltrinelli, Milano 2011, p. 61.



In primo piano, a sinistra, la Pietà di Giovanni Bellini, sullo sfondo il Cristo morto di Andrea Mantegna nel nuovo allestimento curato da Ermanno Olmi per la Pinacoteca di Brera, 2013.

Antonio Perego, L'Accademia dei Pugni, (sulla sinistra seduti al tavolo, Pietro Verri con la penna e Cesare Beccaria intento a leggere un libro), Milano 1766. Lo studio dello scultore Pompeo Marchesi in via San Primo a Milano, 1837.





Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910-1911.

La nuova sede della Fondazione Prada a Milano progettata dall'architetto Rem Koolhaas, 2015.

Se Milano fosse un *arcipelago*

Agata Brusetti

Se Milano fosse un *arcipelago*¹ quale sarebbe la sua mappa? Dove sarebbe Brera? E dove i luoghi dell'arte contemporanea?

Quali orbite l'Accademia disegnerebbe nella città?

Questa interpretazione del sistema dell'arte contemporanea a Milano immagina la città come un *arcipelago* di Glissant², una struttura spaziale e temporale in cui si riconoscono identità costruite attraverso la relazione e lo scambio, che rifiutano rigide categorie dell'arte e del linguaggio.

Una città-laboratorio fatta di luoghi che creano connessioni, incontri, scambi perpetui di prospettive e memorie.

Ne risulta un territorio frammentato le cui parti si relazionano disegnando geografie temporanee e diffuse attraverso progetti interdisciplinari.

Una struttura mobile alimentata da processi creativi che non procedono in modo uniforme e progressivo ma in condizioni molteplici e contraddittorie.

Milano è, dopo Roma, la città in Italia con più alto numero di imprese culturali. Oltre ai grandi nomi della moda, della musica, del design, il tessuto culturale milanese è composto di realtà di medie e piccole dimensioni. Quale geografia formano interagendo fra loro e con la città?

La mappa fotografa intenzionalmente i luoghi del contemporaneo e cala la rete delle connessioni nella città, sovrapponendo *civitas* e *polis*. I suoi punti fissano temporaneamente le tendenze centrifughe dell'arte contemporanea, ma sono anche gli spazi che la accolgono, sono musei, teatri, studi, piazze, laboratori, scuole.

Sono individuati con categorie che rispondono a logiche di attività e temporalità: formazione (licei, scuole, accademie e università), produzione (residenze, spazi di produzione), fruizione (gallerie, fondazioni, musei), spazi effimeri (spazi pubblici, hub, distretti, spazi informali).

Chi fa formazione? Chi produzione? Chi offre spazi di fruizione? Chi tutte queste cose insieme? In modo continuativo o temporaneo? Chi è un riferimento costante del sistema, chi, invece, gravita tangenzialmente e selettivamente? Chi è in grado di offrire spazi effimeri di qualità affiancando esperienze diverse e culture eterogenee? Chi sperimenta nuove forme narrative e linguistiche?

La mappa prova a rispondere a queste domande attraverso

un'immagine che cristallizza luoghi e ruoli. Le categorie si sovrappongono: gli spazi della formazione e ricerca diventano spazi di fruizione temporanea, ospitano residenze, lavorano con i musei e con gli *hub* della produzione.

Le fondazioni intercettano nuovi territori linguistici e spaziali dell'arte, finanziano e promuovono produzioni *site-specific*, diventano promotrici di distretti tematici. Gli spazi non formalmente riconosciuti tessono legami con nuovi modelli di imprenditoria culturale, accorciando le distanze tra produttore e fruitore. Gli spazi ibridi di produzione e fruizione costituiscono gli importanti nodi di una rete che, attraverso collaborazioni e innesti, dai musei arriva ai luoghi informali dell'arte e viceversa.

Gli spazi effimeri del contemporaneo formano costellazioni mutevoli attraverso legami fragili capaci di prendere forma stabile per reiterazione. Così è ad esempio per i *city festival*³, che attivano distretti tessendo reti tra istituzioni, cittadini e produttori, coinvolgendo parti di città che normalmente non fanno parte del circuito del contemporaneo, dando forma e spazi a dinamiche tipiche delle relazioni *on-line* (contemporaneità, multidisciplinarietà, temporaneità). Partendo dai legami che Brera ha con la città i punti formano costellazioni, sistemi consolidati o tragitti che l'Accademia potrebbe intercettare.

La loro organizzazione non parla di logiche geografiche o di itinerari, ma di affinità. Scardina i rapporti tra centro e periferia e individua i nodi più stabili e attivi.

Le collaborazioni più interessanti interpretano nuove modalità espressive unendo sperimentazione e cultura d'impresa, flessibilità dei formati e temporaneità delle iniziative. Prediligono all'offerta lo scambio e l'interazione. Fanno ricerca e divulgazione su nuove tecnologie e linguaggi dell'arte.

Una geografia di collaborazioni che pur con altre logiche fa pensare alle *stazioni creative* immaginate da Paolo Rosa⁴, habitat partecipativi capaci di tessere nuove trame relazionali e produrre dinamiche espressive propositive. Acceleratori culturali, laboratori operativi capaci di intercettare e costruire circuitazioni inedite nella città. Luoghi che si misurano con i linguaggi dell'arte attraverso una costante ridiscussione di formati e contenuti. Brera potrebbe allora diventare il principale punto di scambio in questo scenario di condivisione, un luogo non

solo capace di interessare relazioni con le altre accademie internazionali, con le facoltà scientifiche e umanistiche e di attivare collaborazioni con le istituzioni milanesi, ma di riproporre alla scala della città il ruolo che storicamente ha avuto come organismo autonomo, una convivenza tra istituzioni diverse⁵, che ne ha fatto un catalizzatore di rapporti virtuosi tra arte e scienza, formazione ricerca. Potrebbe intercettare le traiettorie delle reti più interessanti che dalla città si irradiano nel territorio e *on-line* a consolidare e inventare nuovi legami, snodo di una rete mutevole che dalla cultura dell'effimero acquisisca la capacità sperimentale e ne metta a sistema la singolarità degli eventi.

Diventare cioè il più importante centro di ricerca, formazione e fruizione dell'arte contemporanea a Milano. Con una rete internazionale di rapporti di alto livello e un radicamento nel sistema culturale cittadino. Un luogo capace di esporre i cittadini all'arte.

Note

1. Hans-Ulrich Obrist, *Interview with Édouard Glissant*, in "R" n.1, 2002
2. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris 1996
3. Il Fuorisalone o Pianocity ad esempio, ispirati a esempi consolidati come l'Edinburgh International Festival (il più grande *city festival* del mondo sulle arti performative al quale si affianca l'Edinburgh Fringe Festival, informale e senza alcuna direzione artistica) o a Les Rencontres d'Arles (il festival estivo di fotografia che dal 1970 grazie alle sue produzioni in gran parte inedite è diventato uno dei luoghi di ricerca e di riferimento delle arti contemporanee).
4. Andrea Balzola, Paolo Rosa, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli, Milano 2011
5. La Pinacoteca, l'Accademia, l'Osservatorio Astronomico, l'Orto Botanico, la Biblioteca Braidense e l'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere.

Milano. Localizzazione dei centri dell'arte contemporanea e i legami con l'Accademia di Brera

- 
- The map illustrates the spatial distribution of contemporary art centers in Milan, with a dense concentration in the city center. Various symbols represent different types of institutions, and curved lines indicate connections to the Accademia di Brera. The legend in the bottom left corner defines these symbols:
- LICEI + SCUOLE, ACCADEMIE, UNIVERSITÀ
 - RESIDENZE + SPAZI DI PRODUZIONE E FRUIZIONE
 - GALLERIE+ MUSEI E FONDAZIONI
 - SPAZI EFFIMERI DEL CONTEMPORANEO

3. Tradizione e futuro dell'Accademia

Architetture per le accademie

Stefano Cusatelli

La costruzione di un'istruttoria su di un tema architettonico comporta di norma la ricerca di costanti e l'evidenziazione di differenziali, che di volta in volta costituiscono le variabili in grado di reindirizzare lo sviluppo del tema stesso, a volte in modo profondo e permanente, altre volte più superficialmente e temporaneamente. Costanti e differenziali che dipendono dal ruolo del contesto geografico e temporale, dal contributo degli architetti delle diverse epoche, e nondimeno dagli apporti dati dai soggetti collettivi e individuali ai differenti programmi che costruiscono nel tempo la realizzazione delle diverse forme dell'istituzione.

Nel caso dell'Accademia di Belle Arti, espressione il cui significato si è costituito nel tempo, è possibile affermare che per almeno tre secoli, dal momento della sua "invenzione" rinascimentale la sua storia è una storia fondamentalmente "istituzionale" di programmi, d'intenzioni, di rivolgimenti molto più che una storia edilizia di tipi codificati. Questo tipo di Accademia è in primo luogo un "dispositivo virtuale", un nucleo di riforma che trova nel cuore della città un proprio luogo, lo attrezza, costruendo progressivamente un rapporto applicativo con la tipologia edilizia, dunque non suscettibile di una classificazione deterministica, ma proprio per questo, ancora oggi, fondamentalmente aperto.

In epoca rinascimentale l'accademia è in primo luogo un'invenzione italiana che si compie nelle due differenti capitali dell'arte Firenze e Roma¹. La rinascita fiorentina è ad opera di Giorgio Vasari, e corrisponde al suo progetto storico-artistico di sistematizzazione con l'utilizzo del mito di Michelangelo Buonarroti quale elemento fondativo, per una costruzione sulle ceneri di quella Compagnia di San Luca che alle soglie del Quattrocento aveva uniti gli artisti fiorentini per distinguerli dall'Arte dei Medici e degli Speziali, nel caso dei pittori, o da quella dei Maestri di Pietra e di Legname, nel caso degli scultori. La nuova Accademia delle Arti del Disegno si forma così nell'alleanza con il potere di Cosimo (che mostra qui il suo lato illuminato) e assume in breve tempo la funzione di organo statale, con poteri analoghi a quelli delle odierne Soprintendenze nel campo della custodia e tutela dei beni artistici, approdando infine, come istituzione didattica, al riconoscimento dello status di Università. Il tutto ben prima

che si attui quel trasferimento neoclassico nella nuova sede di Piazza San Marco (1784), che segna la riunione di tutte le scuole di disegno sotto il controllo dell'Accademia e dà avvio alla trasformazione dei locali del convento, eseguita nelle parti principali dal Paoletti e poi dal Del Rosso, poi perfezionata e specializzata dal Mazzei, dal Falcini e al limitare dell'800 dal Del Moro. Una vicenda esemplare nella sua articolazione tripartita: costituzione e lotta corporativa, riconoscimento e assunzione da parte del potere, presa possesso di un luogo, suo utilizzo e specializzazione degli elementi, esemplare anche nella non linearità della progressione nell'assunzione dei compiti di sindacato corporativo, organo amministrativo dello Stato e infine scuola, una funzione che si afferma e si costituisce, inizialmente, in integrazione alla formazione rinascimentale presso un maestro.

Nell'altra capitale, Roma, l'idea dell'Accademia fiorentina viene a contatto con le corporazioni degli artisti già attive e diviene argomento di provvedimenti papali, prima il *Motuproprio* di Paolo III che a partire dalla relazione con Michelangelo conferisce autonomia all'artista rispetto alla congregazione degli scalpellini, poi il *Breve* di Gregorio XIII, che muove da un intento morale controriformista di unificazione delle arti. La fondazione vera e propria è per mano di Federico Zuccari e del cardinale Federigo Borromeo, sotto la protezione di San Luca che darà il nome alla nuova istituzione. Rispetto alla forma fiorentina, a Roma si rafforza l'aspetto didattico, che assume già alle soglie del Seicento, nell'ambito della fondamentale didattica del disegno, la forma sequenziale che manterrà nei successivi secoli XVIII e XIX, della progressione di copia da disegni, poi copia da modelli in gesso, infine disegno dal vero. L'Accademia trova una sede unitaria negli edifici nei pressi della Chiesa dei Santi Martina e Luca, dove fin dalla fine del Cinquecento si svolge l'insegnamento. La stessa costruzione della Chiesa (inizio 1635) è occasione di riaffermazione dell'Accademia stessa, che è dunque individuata non già dal complesso didattico, ma fondamentalmente da quello rappresentativo religioso. Accanto alla lunga durata dell'azione dei contesti, un peso notevole nella formazione dell'idea ha il ruolo di singole personalità, componenti queste che si combinano in modo inscindibile a Milano nella figura di Federigo Borromeo. Federigo svolge una decisiva funzione propulsiva e di

aggiornamento, dopo la partecipazione alla fondazione romana con lo Zuccari, creando una propria istituzione, con un atto che riassume in sé caratteri ideologici e contestuali. L'Accademia borromaica ha sede nel complesso dell'Ambrosiana come perfezionamento della "Congregatio pro costruendis, instaurandisve et ornandis Ecclesiis sacrisque aedibus"⁴. Se l'origine è quella di una formazione controllata degli artisti che saranno chiamati alle fabbriche della chiesa, dunque pienamente controriformista, per la prima volta viene formulata qui quella moderna combinazione di differenti elementi funzionali nell'unità di luogo, che costituisce il riferimento fondamentale e identitario per la futura fondazione di Brera.

L'influenza del contesto e l'istituzionalizzazione delle pratiche sono, però, in molti casi, esse stesse ragioni di diffusione del nucleo didattico dell'Accademia, come viene ormai definita la sola pratica del disegno dal vero e del nudo. Così è ad esempio per la serie di praticanti che in molte delle città italiane si riuniscono presso gli studi degli artisti maggiori. Si tratta di Accademie private, come quella degli *Incaminati* di Bologna, legata all'attività dei Carracci, che pur in mancanza di un riconoscimento ufficiale agiscono nel campo della didattica e appaiono pubblicamente in occasione delle cerimonie funebri degli artisti. Proprio questa diffusione del metodo didattico, indipendente da esiti costruttivi, diviene in qualche modo il fondamento dell'Accademia d'arte moderna, che sotto questo aspetto si può definire come costruzione di un'unità integrata a partire da una molteplicità, ma che prima di giungere alla definizione attuale, deve compiere ulteriori passaggi. Queste trasformazioni si attuano, a partire dalla metà del secolo, con la costituzione delle Accademie reali. Nella nuova capitale, Parigi, l'origine dell'Accademia è assolutamente analoga a quella delle Accademie italiane cinquecentesche: creare una compagine degli artisti delle "arts nobles" protetta dai gruppi coalizzati al livello inferiore. La nascita (1648) guidata da Charles Lebrun è contrastata inizialmente dalle gilde dei pittori parigini, per lo più estranei alle commesse reali e da sempre avversi all'importazione degli artisti stranieri, ma alla fine l'idea dell'Accademia prevale grazie all'appoggio del Re, che conferisce dignità, appoggio finanziario e spazi, sancendo l'assoluta esclusività dei corsi dal vero. In questo modo, nel giro di otto anni, l'Accademia si trasferisce nelle sale del Louvre, dove hanno sede gli studi

degli artisti reali e assume come *viceprotecteur* il futuro ministro delle finanze della Francia, Colbert. La sua guida è nei fatti il ribaltamento di ogni istanza d'indipendenza dei singoli artisti, con la connessione diretta della nuova istituzione all'assolutismo di Luigi XIV, nel quadro economico dominante del mercantilismo. L'*Académie Royale*, dotata di un articolato quadro di membri, a ciascuno dei quali corrisponde un particolare status, ha come compito principale la didattica, l'utilizzo e la diffusione dello stile ufficiale del Re e della corte. Anche se questa didattica centralista resta ancora integrativa rispetto al lavoro di bottega presso il maestro esterno, prevede tuttavia la suddivisione in due classi, l'inferiore in cui gli allievi copiano da disegni e la superiore in cui si esercitano dal vero. La pratica è completata con lezioni di prospettiva, geometria e anatomia, ma uno spazio fondamentale, sul modello romano, è dato alla formazione del gusto attraverso le dissertazioni. Il centralismo della sede, ancora maggiore dopo la costruzione di Versailles, e la sua magnificenza sono integrati da un istituto complementare, quello dei premi, che consentono la selezione dei giovani migliori, impostando l'avvio della loro carriera. Il più importante tra questi, il *Prix de Rome*, il soggiorno quadriennale a Roma, è nel progetto colbertiano lo strumento di acquisizione di una serie infinita di copie degli originali romani che alimentano e convalidano la produzione artistica reale. Grazie a questa forte organizzazione dei rapporti interni ed esterni l'*Académie* colbertiana acquisisce la fama di principale istituzione europea, tanto che si giunge ad una fusione pro-forma con l'Accademia di San Luca. La centralizzazione e l'importanza assunta dal modello parigino generano una supremazia destinata a durare due secoli. Tra le istituzioni che a questa s'ispirano di particolare importanza ai fini della relazione con l'aspetto architettonico è l'Accademia berlinese di Federico I, che trova la sua prima sede nell'edificio delle Scuderie e che istituisce, tra le prime, una classe per il disegno elementare. L'estensione della didattica ai livelli inferiori diviene una delle ragioni costruttive maggiori per le nuove sedi accademiche, dato che implica spazi di maggiori dimensioni rispetto alle tradizionali aule ricavate da un semplice riattamento di un edificio esistente. Altro centro di affermazione del modello francese è Vienna, dove l'Accademia rinasce con sistemazione più ampia e moltiplicazione degli spazi, affermandosi ben presto come

ulteriore centro europeo. È il XVIII il secolo in cui l'istituzione si moltiplica e assume alcuni dei caratteri costruttivi attuali. La diffusione avviene a partire dalla didattica del disegno e si appoggia all'evoluzione politica della formazione degli Stati moderni. I principi tedeschi aprono ciascuno piccole accademie locali e un fenomeno analogo ha luogo nei centri italiani, con una moltiplicazione e una varietà d'istituzioni accademiche, mentre Francia e Spagna perfezionano il sistema assolutistico di una grande sede centralizzata nella capitale e poche e controllate sedi provinciali. Tra gli elementi che favoriscono il consolidamento istituzionale dell'accademia, c'è, poi, la variazione del rapporto con il riferimento principale su cui l'istituzione poggia quale custode, l'antico. La serie delle scoperte archeologiche e la loro diffusione attraverso la sequenza delle pubblicazioni dei rilievi, arricchisce le accademie e le loro biblioteche di nuovi riferimenti e modelli e ne rafforza i ruoli e le procedure. I diversi contesti agiscono sempre quali costanti, ma, insieme, rispetto al modello francese, anche come differenziali. Così la riforma dell'Accademia berlinese incorpora progressivamente una componente fondamentale del progetto accademico. È l'intenzione espressa chiaramente nelle parole: "Non perseguiamo altro scopo che quello d'incrementare l'industria nazionale"². Si tratta dell'annuncio dell'evoluzione futura che comporrà il conflitto risolto nel sistema francese con la serie delle *Écoles d'arts et métiers* e il sovra-ordinamento assoluto dell'*Académie des Beaux Arts*. A questo la Germania contrappone un sistema in qualche misura analogo, tuttavia maggiormente disponibile all'integrazione con il nascente apparato industriale, composto da: *Kunstakademie*, *Kunstgewerbeschule*, *Gewerbeschule* e *Technische Hochschule*. Decisivo per la variazione degli organismi edilizi è l'attuazione moderna dell'idea antica di unità di luogo nella formazione accademica, che esclude, ormai definitivamente, il dialogo con il sistema medievale, ancora presente, della formazione nella bottega del Maestro, e implica l'integrazione dei diversi livelli dell'istruzione artistica, che prende corpo con l'istituzione delle classi elementari e dei diversi dipartimenti accademici e una completa articolazione temporale. Le accademie acquisiscono la necessità di disporre per le prime classi di locali di dimensioni maggiori, vere e proprie aule

didattiche, con caratteristiche definite, in grado di ospitare un numero consistente di allievi. Il perfezionamento del sistema e l'assunzione di un ruolo totalizzante delle accademie nella formazione è però ostacolato dallo spirito dell'Illuminismo, fortemente critico verso l'istituzione e ispiratore delle rinnovate richieste d'indipendenza degli artisti stessi. Nel caso francese la campagna antiaccademica s'incrocia con gli avvenimenti della Rivoluzione che, paradossalmente, dopo un inevitabile periodo di sospensione finiscono col sancire, con il cambiamento d'intitolazione in "*Institut de France*", una sorta di restaurazione. Nuovo centro accademico, in qualche misura sperimentale, per il contesto urbano di applicazione, diviene Monaco di Baviera, dove la costruzione della Gliptoteca di Ludwig I innesca un procedimento urbano che giunge fino alla costruzione di un complesso totalmente indipendente, l'*Akademie der Bildenden Künste* di Neureuther (1874), edificio che nelle forme di un eclettismo neorinascimentale, cerca di conquistare un'indipendenza tipologica. Dalle istanze degli artisti si afferma un nuovo rapporto tra docenti e allievi che implica una frequentazione continua e una condivisione degli spazi, una costante della didattica dell'arte, che all'interno delle Accademie di traduce nell'istituzione delle *Meisterklassen*, concepite come livello superiore di perfezionamento. La conseguenza è l'assunzione di un carattere residenziale che gli edifici accademici tardo-ottocenteschi, come a Monaco organismi ormai autonomi, affiancano al tradizionale classicismo di rappresentanza. Questo unito alle istanze di perfezionamento positivista nell'approccio funzionale, generato altresì dalla frequente commistione con le Accademie scientifiche, applicato alla costruzione di parti specializzati - aule di pittura e di studio anatomico, aule di scenografia - nei corpi delle costruzioni accademiche, forma il quadro costruttivo delle Architetture delle accademie del XIX secolo.

Le ragioni che avevano guidato la costruzione delle accademie ottocentesche, in particolar modo nel confronto tra arti maggiori e arti applicate, trovano una straordinaria composizione nella costruzione della più importante accademia d'arte del Novecento, il Bauhaus di Weimar. La scuola costruita da Walter Gropius e dagli artisti da lui chiamati, a partire dal programma esposto nel saggio *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhaus* (Concezione e

realizzazione del Bauhaus, 1923) costituisce un esempio straordinario di edificazione di un'accademia quale attuazione di un programma rivoluzionario nel campo della didattica artistica. Quale istituzione nasce infatti dalla fusione della tradizionale Accademia di Belle Arti di Weimar con la Scuola Arti e Mestieri della stessa città, affidate entrambe a Gropius con pieni poteri³. Come egli stesso scrive: "La sostanza del nostro insegnamento era in pratica la fondamentale comunanza di tutte le forme creativa e la loro reciproca dipendenza nel contesto del mondo moderno"⁴. La sua costruzione rappresenta l'applicazione di un lavoro di team diretto dallo stesso Gropius: "Per la costruzione e l'allestimento di questi edifici coinvolti in un'effettiva cooperazione tutto il corpo insegnanti e allievi del Bauhaus"⁵, dichiarazione un poco enfatica, ma rispondente alla realtà di una progettazione che si svolge nel corso di un trimestre (23 marzo - 22 giugno 1925)⁶ nel suo studio di architettura. Per la prima volta l'edificio non è come negli esempi ottocenteschi fondamentalmente un contenitore retorico destinato in primo luogo a rappresentare i rapporti con la classicità, quale prova tangibile del collegamento con l'arte classica a garanzia del valore della didattica ivi praticata, ma il nuovo complesso nasce da un programma, da un corpo docente, da un gruppo preesistente che con straordinaria forza lo progetta e lo costruisce realmente. L'assoluta importanza che questo edificio ha avuto nell'affermazione dell'architettura moderna, in gran parte legata alla diffusione delle nuove immagini fotografiche, a cui peraltro Gropius nega la capacità di rappresentare integralmente l'esperienza architettonica, non deve oscurare l'unità esistente, dialettica e non semplicemente identitaria, tra l'edificio e il programma didattico. In esso la distribuzione dei tre corsi successivi, *Vorlehre*, *Werklehre*, *Baulehre*, di cui il primo di alfabetizzazione costituirà la base per le successive esperienze didattiche soprattutto nel Nuovo Mondo, trova non una semplice collocazione, ma una decisiva attuazione nei corpi intrecciati di Dessau. Qui le due ali del *Vorlehre*, con la grande aula libera e i spazi di servizio e quello delle aule attrezzate, si contrappongono con una rotazione che viene collegata dal ponte degli uffici amministrativi. A questa sorta di U aperta si sottopone il corpo dell'auditorium e della mensa che raggiunge il blocco in elevazione della palazzina degli studi, che ha inizialmente funzione residenziale e che attualizza l'idea ottocentesca della *meisterklasse*, applicata

ai docenti di Weimar. In questo diagramma spaziale si compongono le figure, non di un Olimpo immaginario, ma del teatro della metropoli, disegnate, fotografate, viste soprattutto all'opera didattica, attraverso l'importazione, nell'edificio civile della scuola, della facciata applicata delle officine di gropiusiane. Il processo di critica dell'istituzione conduce, dunque, nel '900 all'elaborazione di accademie, non privatistiche, ma statali che nascono quali frutti diretti delle avanguardie. È il caso anche del Vchutemas, dove lo stesso programma è il frutto di un confronto a distanza con la scuola tedesca. Differente è, però, il rapporto con l'edificio, che nel caso russo è simile a quello delle accademie storiche, con la collocazione di questa fucina dell'avanguardia in un palazzo della Mosca neoclassicista, già utilizzato come scuola. Riemerge qui uno dei caratteri della "funzione" accademia, ovvero la sua straordinaria capacità di adattamento, con differenti programmi a differenti edifici. Pur in presenza di un programma d'avanguardia nell'ambito della Rivoluzione, l'istituzione Vchutemas ha ancora una relazione con l'idea originaria di centralizzazione che Pietro il Grande aveva assunto nella costruzione della propria Accademia, con la integrazione, in un grande complesso, delle principali scuole d'arte dei differenti livelli d'istruzione.

Accanto agli esiti delle avanguardie, la cui istanza riformista giunge sino alla *Hochschule für Gestaltung* di Ulm di Max Bill (1953), e che scuotono i programmi delle accademie europee, nel '900 matura ulteriormente la diversità dell'approccio anglosassone. L'istituzione corrispondente alle analoghe europee, la Royal Academy, presenta sin dall'origine numerosissime analogie, ma una fondamentale differenza: il regime privatistico. Questo approccio consente il mantenimento di una relativa indipendenza ideologica dell'artista, che riemerge con vigore nel percorso verso la modernità di William Morris e nella sua costruzione antiaccademica. Dal punto di vista della costruzione tuttavia, l'apporto principale al tema finisce per giungere dall'esperienza nord-americana, dove gli edifici destinati alla didattica dell'arte finiscono per essere inseriti nelle forme urbane dei campus universitari, e l'istituzione trova la possibilità di collocarsi in una sorta di città dell'arte, nella quale assume decisiva importanza, come nel caso di Yale, il rapporto con un edificio rappresentativo, perché più aperto alla città, non più la chiesa, ma necessariamente il museo.

Veniamo ora al titolo di questo breve testo *Architetture per le Accademie*, che vuole richiamare, se non altro per assonanza la dichiarazione poetica razionalista di Aldo Rossi. *Architetture per i musei* nel volume *Teoria della progettazione architettonica*. Non s'intende qui mimare in forma parafrastica un'analoga professione di poetica, quanto piuttosto ricavare da questo esame, pur nella sua superficialità, indicazioni per analogie sullo stato dell'architettura contemporanea. Nel contesto attuale, infatti, è sempre più difficile riferirsi a tipologie definite, come se la distanza che ci separa da quegli studi che innervano in profondità il corpus della teoria dell'architettura italiana, avesse scavato una sorta di fossato, difficile da attraversare sotto l'incalzare degli eventi. Difficoltà che corrisponde ad un declino dell'architettura nel campo delle realizzazioni e sotto l'aspetto umano. Difficoltà accresciute, moltiplicate dal disinteresse collettivo al suo destino, dopo la scomparsa di molti protagonisti e l'abbandono nei fatti della loro eredità, confinata in istituti universitari depotenziati e culturalmente periferici. In questo contesto è allora necessario serrare le fila non verso posizioni disciplinari particolaristiche, ma aprendo ad una nuova possibile stagione, ad una nuova architettura civile che sia in primo luogo progetto architettonico e riforma delle istituzioni, appunto nuova *Ακαδημία*.

Note

1. Cfr. N. Pevsner, *Le accademie d'arte*, Torino 1982 [1. ed., *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940].
2. Cfr. AA.VV., *L'Accademia di Belle Arti di Firenze*, Firenze 1984
3. Cfr. F. Vagnetti, *La Regia Accademia di Belle Arti di Roma*, Firenze 1943
4. N. Pevsner, *Le accademie d'arte*, op. cit., p. 79.
5. Cfr. A. Scotti, *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di un'istituzione culturale milanese*, Quaderni di Brera 5, Firenze 1979.
6. Cfr. Jean Meyer, Colbert, Paris 1981.
7. Friedrich Anton von Heynitz, cit. in N. Pevsner, *Le accademie d'arte*, op. cit., p.169.
8. N. Pevsner, *Le accademie d'arte*, op. cit., p.179.
9. W. Gropius, *La nuova architettura e il Bauhaus*, Milano 2004, p. 29 [1. ed. London 1935]
10. Ibidem, p. 69.
11. W. Thöner, *Un monumento della modernità. Sull'origine e sul destino dell'edificio del Bauhaus a Dessau*, in *Bauhaus 1919-1933, da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe*, a cura di M. De Michelis e A. Kohlmeier, Milano 1996, p. 276.



William Hogarth (1697-1764), *Analisi della Bellezza*, 1753.
David Teniers il Giovane (1610-1690), *L'arciduca Leopoldo Guglielmo nella sua Galleria di Bruxelles*, 1651 ca.
Pietro Francesco Alberti, *Accademia dei Pittori*, s.d.



Le architetture per una nuova didattica a Brera nel Novecento

Luca Monica

Architetture “in sezione”.

Diversi e importanti studi storici sull'architettura e sulla genesi del complesso monumentale di Brera hanno da tempo chiarito la ricchezza del disegno e dell'articolazione di un palazzo, che per importanza, densità, stratificazione, molteplicità di funzioni e forza architettonica non ha forse uguali in Europa.

Tuttavia, guardando oltre alla principale riorganizzazione architettonica compiuta da Giuseppe Piermarini (1774-87) che ne ha determinato l'impianto attuale, dalla metà dell'Ottocento inizia un processo, per così dire “moderno” di innesto e invenzione di nuove tipologie architettoniche per una nuova didattica. Tra interventi apparentemente minuti e grandi progetti, l'architettura per la nuova didattica diventa un tema nuovo, schemi tipologici che trovano nuove articolazioni spaziali, originati dal disegno della sezione, come nuove “architetture in sezione”.

Forse due antecedenti possono ritrovarsi a partire dalla piccola e frammentaria costruzione delle due aule gemelle per lo studio del pittore Francesco Hayez (Giovanni Voghera, 1852-57) come dispositivo costruito per catturare la luce da nord sulle ampie pareti bianche, per proseguire con il piccolo padiglione dell'attuale biblioteca, nato come salone espositivo dei gessi nel 1900 (Augusto Brusconi, Danele Donghi, uno dei primi edifici in cemento armato Hennebique a Milano).

Più avanti, soprattutto nel corso del Novecento, altri significativi episodi avevano maturato queste nuove istanze, al punto da prodursi in importanti progetti architettonici. In primo luogo l'incredibile vicenda della comunità degli artisti di Brera all'Isola Comacina, disponibile fin dal 1922, con un concorso in cui si distingue il progetto di Giuseppe de Finetti, con un edificio atelier-residenze che ricorda quello di Olbrich del 1899 per Darmstadt. Infatti si succederanno: il prototipo ideato come prefabbricato e trasferibile per la V Triennale di Milano del 1933, di Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Gianni Mantero e altri del gruppo comasco; poi i disegni del solo Lingeri ancora nel 1933, poi sempre più “rurali” fino alla realizzazione di tre case nel 1937 (recentemente restaurate e ristudiate nelle

loro ascendenze lecorbuseriane).

Ma di questa strana e incompiuta vicenda resta tuttavia l'idea sospesa della “comunità degli artisti”, come condizione arcaica, modernamente in bilico per tutto il Novecento tra la necessità dell'insegnamento accademico e la sua antitesi “antiaccademica” dell'emarginamento sociale dell'artista, della crisi tra arte e società. Una condizione molto bene rappresentata dallo storico dell'architettura Nikolaus Pevsner nel bellissimo saggio *Le accademie d'arte*, pubblicato nel 1940 e poi nel 1973, immerso nel punto di vista della cultura artistica moderna e del suo progressivo contaminarsi con le arti industriali.

In fondo l'idea della “comunità degli artisti” ritorna sempre come riserva culturale, che appare anche nelle esperienze della Colonia degli Artisti di Darmstadt, o nell'esoterismo del Monte Verità di Ascona. È infatti del 1900 la visione di Joseph Maria Olbrich per la Künstlerkolonie allora in costruzione e gli atelier-residenze della Ernst-Ludwig-Haus: *“Vi mostreremo ciò di cui siamo capaci; nell'intero complesso, fin nei minimi dettagli, tutto sarà guidato dallo stesso spirito: le strade, i giardini, i palazzi e le case, i tavoli e le sedie, i lampadari e i cucchiaini, ogni cosa è espressione del medesimo sentimento. Ma al centro, quale tempio in un sacro boschetto, la casa del lavoro, che sia atelier per gli artisti e a un tempo laboratorio per gli artigiani, dove l'artista possa avere costantemente accanto a sé il riposante e regolare lavoro artigianale, e l'artigiano l'arte liberatoria e unificante, fino a che i due coesisteranno nella medesima persona”*¹.

Di queste esperienze Brera potrebbe giovare, sia riarticolarla a distanza questa sua opportunità, sia riportandola all'interno della compagine dei *campus* “urbani” della città di Milano, dove al temporaneo isolamento la vita di comunità vengono favorite relazioni interne e concentrazione, insieme a una elevata accessibilità.

In questa breve sequenza di episodi, vale la pena di citare una seconda questione ancora rimasta in sospeso, quella del rapporto dialettico dell'Accademia di Brera con l'insegnamento dell'architettura nel Politecnico di Milano. Un rapporto nato fin dalla fondazione dello stesso Politecnico a partire dal 1865 con Camillo Boito e esauritosi con l'apertura della Facoltà di Architettura nel 1934 dopo lunghe trasfusioni tra le due scuole insediatesi nella

nuova Città Studi di Lambrate fino dagli anni 1927-28. Ed è proprio del 1928 un disegno di Alberto Sartoris per un cubofuturista museo-scuola di belle arti che notiamo ora coincidere con il lotto su cui era già allora prevista la nuova Accademia, seguendo l'originaria idea di Città Studi, mai compiuta. Ulteriore episodio, il più interessante per l'architettura, è dato dal progetto per l'ampliamento dell'Accademia sovrapposta su *pilotis* al rettangolo delle aiuole piermariniane dell'Orto botanico. Quattro varianti, ancora con Terragni, Lingeri, Figini e Pollini, tra il 1935, 1936 e 1939 (su diretto interessamento del ministro Bottai) delle quali la prima, la più radicale e moderna, trasforma il blocco costruito in un lungo edificio sospeso su una trave reticolare, come aperto "in sezione" a mostrare l'articolazione volumetrica e spaziale degli atelier e aule interne, come se la sezione potesse essere, finalmente, la vera chiave espressiva, visiva, di dimostrazione degli eccezionali funzionamenti interni di una nuova "industria artistica" braidense, forse ancora di più dell'archetipico edificio della Bauhaus di Walter Gropius.

Infine, più di recente, il progetto di James Stirling, del 1991, per l'ampliamento di Brera a Palazzo Citterio, risulta inaspettato nella capacità di reinventare il tema del museo nella profonda caverna "in sezione" dei depositi, nelle sale per le esposizioni di arte moderna all'ultimo piano sotto agli shed reticolari in ferro delle coperture, infine nella nuova corte coperta con la grande colonna, segno ancora di un inesauribile suggestione e possibilità per l'architettura contemporanea nel difficilissimo tema della compattezza della Milano storica.

Proseguendo però questa cronologia architettonica ideale, potremmo aggiungerci anche altri casi esterni, ma coerenti e concettualmente collegati.

Senz'altro il Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio per la Triennale di Milano, aperto nel 1933, con la sua composita articolazione in sezione di molteplici sale e gallerie in una moderna struttura in cemento armato, sotto una veste novecentista che ha pochi eguali come sintesi espressiva di un secolo.

Poi il nuovo edificio della Facoltà di Architettura di Vittoriano Viganò a Città Studi (1974-85), con un chiaro impianto strutturale tendente a guadagnare la grande piazza-atrio sotto al volume sospeso delle aule. Uno schema a laboratori-officine, luminosi, senz'altro memore

del prototipo di Terragni per l'isolato di Brera, quasi a ripagarne i mancati sviluppi.

L'architettura di una gipsoteca contemporanea.

Infine, recentissima, ancora in via di completamento ma già attiva, la Fondazione Prada di Rem Koolhaas, inaugurata nel 2015. Di questo edificio colpisce l'appropriatezza del tema nel contesto milanese: dare cioè alla periferia storica, nel recupero dei complessi industriali in disuso, una forte dignità funzionale alla scala metropolitana (e europea in questo caso), nel panorama del "sistema museale milanese", pur nell'attuale condizione di frammentazione. Oltre al sapiente gioco di volumi, addizioni, consolidamenti che il progetto presenta, anche dal punto di vista della tipologia museale-espositiva colpisce la volontà di costituire una molteplicità di spazi, distribuzioni e slanci tecnico costruttivi molto coerenti con una nuova necessità organizzativa della collezione, comunicazione e formazione artistica.

Nella prima mostra di apertura dei nuovi spazi, proprio nel luminoso padiglione di nuova costruzione, l'esposizione "Serial Classic", mostrava una splendida raccolta di sculture antiche insieme a pezzi di laboratorio, ricostruzioni in gesso, calchi e riproduzioni di diverse epoche, policrome, computerizzate in resina, a dimostrare l'attualità e la vitalità del tema apparentemente desueto della raccolta dei gessi e della gipsoteca.

Una sorta di nuova idea della tradizionale "gipsoteca" o "raccolta dei gessi" che ha guidato, dal Rinascimento in avanti, la stessa idea di "arte classica". Dentro alle accademie, ai musei e gli istituti di archeologia di tutta Europa si era formata con questi materiali una sorta di catena reticolare di conoscenze e studi, consolidandoli come luoghi vivi dello studio, della ricostruzione filologica, della conservazione, e non da meno, della formazione artistica attraverso il disegno. Una serie di pregiudizi accumulatisi nel tempo avrebbero poi accantonato nell'oblio un patrimonio di collezioni decisive per la nostra identità culturale. Un patrimonio che faticosamente riemerge e ritorna nell'attualità sotto diverse, inaspettate, nuove forme. Riconoscendo così le possibilità ancora vive di una raccolta permanente a Milano di una collezione di gessi, di una "gipsoteca" così modernamente intesa, torna di colpo d'attualità la necessità — architettonica e ordinativa

— per una raccolta condotta a partire dalla collezione dell'Accademia di Belle Arti di Brera. I gessi di Brera sono infatti attualmente in corso di restauro, meritoriamente svolti dai laboratori e dagli allievi stessi dell'Accademia e il suo patrimonio, di circa 800 pezzi, pretenderebbe una vera collocazione, magari come deposito, ma visitabile, laboratoriale e didattica (per la stessa accademia e per le scuole).

Esempi recenti non mancano e tra tutti spicca l'incredibile raccolta-deposito dei gessi allestita a Parigi all'interno delle Scuderie di Versailles a partire dal 2014, che riunisce diverse collezioni pubbliche, con pezzi anche di grandi dimensioni quali l'Eretteo di Atene e un angolo del Partenone.

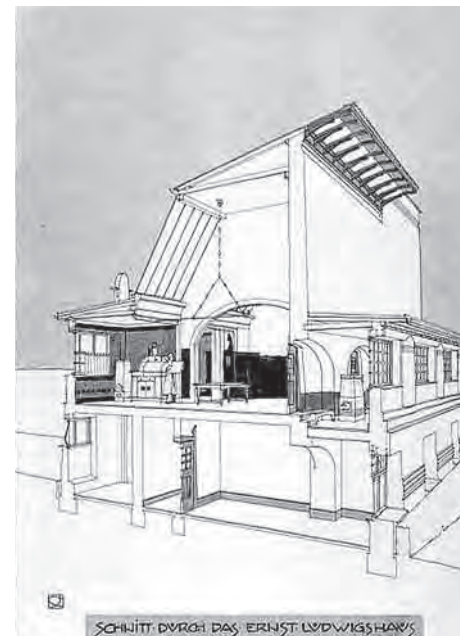
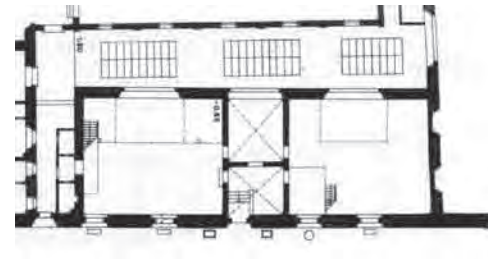
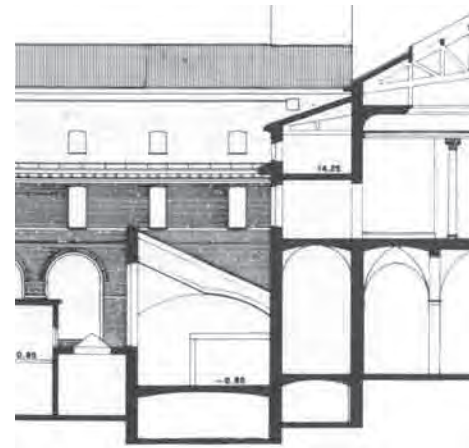
Già l'Accademia di Brera aveva avuto una sua gipsoteca, allestita nel 1900 come prima accennato in un piccolo padiglione nel cortile interno del palazzo, che ancora esiste e ospita la biblioteca, fototeca e alcuni depositi delle collezioni.

Ma a Milano altre collezioni, da valorizzare in rete, posseggono pezzi di valore, quali i rari calchi in gesso di frammenti della Colonna Traiana presenti nella raccolta della Pinacoteca Ambrosiana, forse tra i primi a essere riprodotti dall'originale.

In fondo è come se la mostra "Serial Classic", curata da Salvatore Settis e allestita da Rem Koolhaas, ci volesse indicare una via tutta contestuale ma stagliata su un orizzonte europeo, per la rinascita sia nell'ordinamento che nell'architettura di una moderna Gipsoteca Milanese.

Nota

1. Testo ora citato in Hanno-Walter Kruft, *La Colonia degli Artisti sulla Mathildenhöhe*, in *Werkbund*, a cura di L. Burckhardt, Electa, Venezia 1977, p. 26.

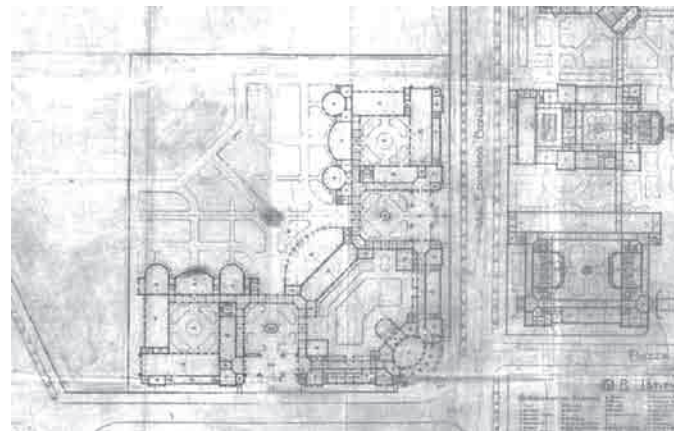


Giovanni Voghera,
Aule Hayez
all'Accademia di
Brera, 1852-57, rilievo
dello stato attuale.

Joseph Maria
Olbrich, edificio per
atelier-residenze
Ernst-Ludwig-Haus,
Darmstadt, 1899-
1901.

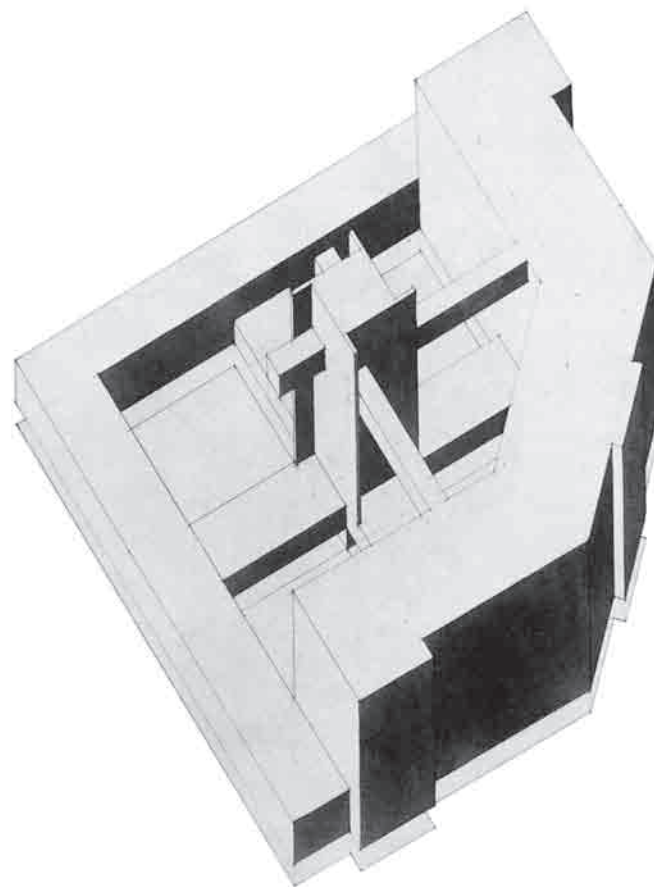
*Giuseppe de Finetti,
Progetto per il
Concorso per il Piano
regolatore dell'Isola
Comacina, 1921.*

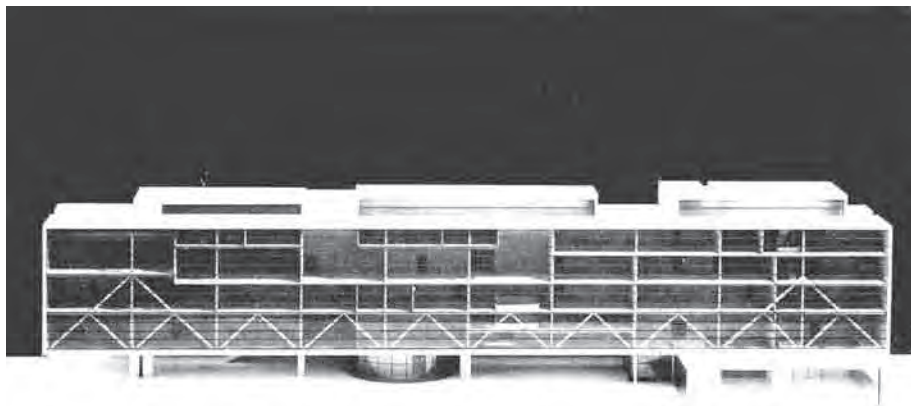
*G. Terragni, P.
Lingeri, M. Cereghini,
G. Giussani, G.
Mantero, O. Ortelli, A.
Dell'Acqua, C. Ponci,
Casa sul lago per
artista, V Triennale di
Milano, 1933.*



*F. Belloni, A.
Brusconi, G. Ferrini,
G. Moretti, V.
Verganti, dettaglio
del progetto per la
Città dell'Istruzione
Superiore a Milano,
1920, ora Politecnico,
con la Regia
Accademia di Belle
Arti tra via Bonardi e
via Ampère.*

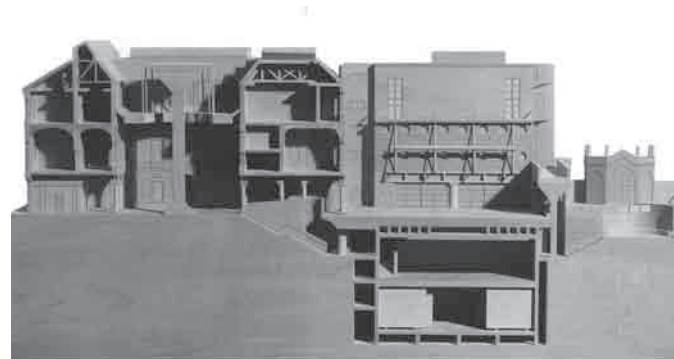
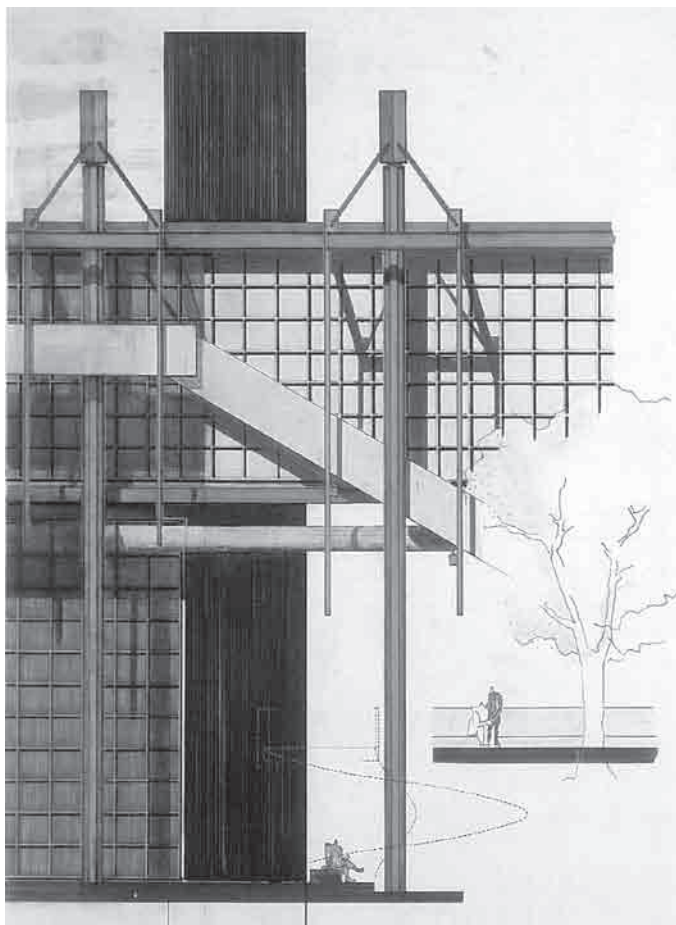
*Alberto Sartoris,
Palazzo delle Belle
Arti a Milano, prima
versione, 1927.*





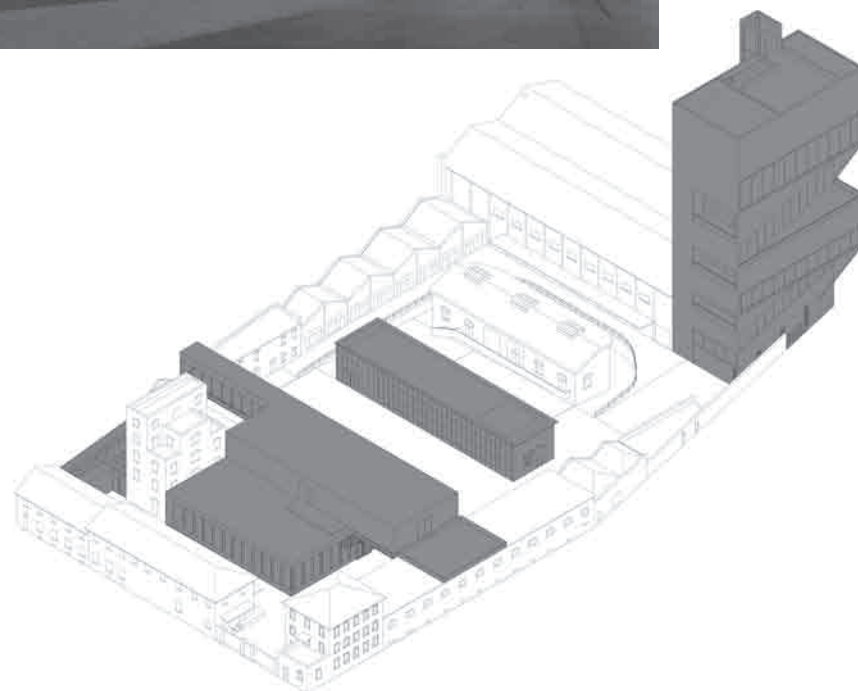
*Giuseppe Terragni,
Pietro Lingeri,
Luigi Figini, Gino
Pollini, Leonardo
Mariani, Nuova sede
dell'Accademia di
Brera a Milano, prima
soluzione, 1935.*

*Vittoriano
Viganò, Facoltà
di Architettura al
Politecnico di Milano,
1974-1985.*



*James Stirling,
Michael Wilford,
Ristrutturazione
e ampliamento di
Palazzo Citterio a
Milano, 1990.*

*OMA / Rem Koolhaas,
Chris van Duijn,
Fondazione Prada a
Milano, 2008-in corso.*



Gli spazi della produzione artistica dalla bottega all'Accademia: Laboratorio Brera

Paola Galbiati

Nello studio delle arti, in particolare nella storia del loro sviluppo, si indagano aspetti legati agli stili della rappresentazione, alle influenze culturali, ai cambiamenti sociali e politici del contesto in cui si concretizzano, mentre i luoghi dove le opere vengono effettivamente prodotte di norma sono citati solo nella biografia dell'artista o se sono stati, in qualche caso, luoghi di incontro e ritrovo di gruppi legati da idee e comune sentire. Questo avviene non senza una ragione sostanziale, infatti il luogo di esecuzione di un'opera, se non in situ, è di norma casuale, dettato dalla contingenza e dalle circostanze del vivere comune a cui l'artista non è certo estraneo.

La costruzione dell'ampiamiento dell'Accademia di Brera è un tema architettonico estremamente intrigante e appassionante, denso di questioni diverse che si intrecciano e che devono essere messe a regime. L'organizzazione degli spazi, la dotazione di servizi adeguati alla pratica di attività artistiche contemporanee, la strategia di un intervento di respiro decisamente urbano, e che dunque deve tener conto di connessioni istituzionali, accessibilità, interscambio con operatori esterni, sono certamente protagonisti del progetto, ma perderebbero di sostanza se non ci fosse una riflessione su cosa siano e quali caratteristiche spaziali debbano avere i luoghi della produzione artistica, nel caso specifico i laboratori delle diverse discipline.

È interessante, con lo sguardo dell'architetto e non dello storico, del progetto e non della ricostruzione filologica, porsi tale questione come parte non secondaria delle istanze progettuali e non come ricostruzione diacronica e sistematica di una molteplicità di casi sostanzialmente tra loro incommensurabili.

Se si pensa appunto ai luoghi di produzione artistica attraverso i secoli, si possono individuare tre principali tipologie: in situ, cioè la coincidenza della costruzione con la collocazione (quasi sempre connaturato alle caratteristiche dell'opera come ad esempio un affresco), o nello studio/bottega dell'artista oppure all'interno di istituzioni dedicate alla formazione delle nuove generazioni di artisti. Per alcuni periodi gli ultimi due hanno quasi completamente coinciso, mentre, semplificando circa dall'Illuminismo in poi, sono

venuti a distinguersi e caratterizzarsi in modo differente: sempre più formale e istituzionale la parte didattica, privata e isolata quella dell'atelier. L'insegnamento ufficiale dell'arte ha individuato nell'accademia la forma migliore, pur nella differenza di organizzazione, regolamenti e metodologie. La genesi e lo sviluppo di questa istituzione formativa, specificatamente europea, si snodano lungo tutta la storia della cultura occidentale dalle sue origini elleniche fino ad oggi. Naturalmente questa non è la sede per affrontare un così vasto e articolato iter formativo su cui esiste un'altrettanto importante bibliografia¹, tantomeno l'evoluzione del caso specifico milanese², ma alcune riflessioni in merito sono certamente necessarie. In passato infatti non esistendo separazione tra luoghi del fare e luoghi dell'apprendere tecniche e teorie dell'arte, tutto era condensato nella bottega, la cui diffusione e identificazione coincide all'incirca al periodo medioevale, ma che anche nell'antichità aveva forma e funzione analoga. La reale distinzione comincia a delinearsi al mutare del diverso ruolo sociale e culturale dell'artista che, sostanzialmente, prima di Leonardo da Vinci era considerato un artigiano; colui che, seppur con grande perizia, aveva nella manualità la base della propria attività, definita appunto mestiere, pertanto esclusa dalla cerchia delle arti liberali esercitate dunque con il "puro" intelletto. Leonardo è tra i primi a mettere per iscritto istruzioni per la formazione del pittore e a rivendicare per la pittura il riconoscimento di arte che si pratica prima con il pensiero e poi con la mano definendola "prima tra le scienze"³, testimoniando con il proprio operato che il pittore è uomo di lettere e di scienza, e che nel caso specifico è impossibile tracciare confini chiari tra le diverse attività. Anche Michelangelo, con tutta la sua autorevolezza, incarna l'idea rinascimentale dell'artista a tutto tondo pittore, scultore, architetto, scrittore e poeta frequentando nei primi anni di studio e attività il circolo di letterati della corte de' Medici.

Pur in tale evoluzione bisognerà attendere ancora qualche tempo — salvo alcune illustri eccezioni come ad esempio l'*ergasterion* di Fidia ad Olimpia⁴ — perché si presentino i primi casi di interesse anche documentale per la casa-studio dell'artista e precisamente quando e in quei casi in cui essa diviene manifesto della sua arte e strumento della sua autopromozione verso la committenza e la società in generale. Il fenomeno si presenta dapprima con decorazioni più o meno estese sulle facciate di tali edifici, affreschi o iscrizioni,

come nel caso della casa di Anversa del pittore Frans Floris, dove un affresco sovrastante il portone di ingresso raffigura Pittura con le Arti Liberali (1565) ponendola sul medesimo piano di queste; di tutt'altro tenore i disegni preparatori per l'affresco della propria casa a Novellara (1570 c.a.) di Lelio Orsi, dove prevale l'esibizione del virtuosismo nel tumulto in assonanza ai dipinti di Palazzo Te; fino alla casa-atelier di Rubens sempre ad Anversa (1615-18 c.a.). Nella facciata interna, usata quasi a mo' di tela, l'artista costruisce una vera e propria strategia comunicativa del carattere della propria arte raffigurando ricostruzioni di dipinti di famosi pittori dell'età classica di cui erano disponibili solo descrizioni testuali a sottolineare, attraverso la citazione, l'erudizione nelle lettere oltre alla padronanza della tecnica. Questo diffuso ricorso ai riferimenti all'arte antica, ha inizio nel Rinascimento, ma assume dimensioni sempre maggiori nei secoli successivi dando vita al fenomeno del collezionismo che, se per principi e mecenati denota amore per la conoscenza e piacere di possedere opere di pregio, messo in atto dall'artista in prima persona acquista un significato più profondo: diviene costruzione materiale della propria cultura e dei modelli da cui la propria arte trae ispirazione e ambisce ad eguagliare. Sia nella concretezza del reale che nelle rappresentazioni fantastiche, che potremmo definire di interni coevi-immaginari, si materializza una sorta di musealizzazione della residenza-studio. Ne *lo studio di Apelle* di Willem van Haecht, pare proprio ispirato alla casa di Rubens, il pittore è raffigurato in un ambiente contemporaneo con innumerevoli dipinti alle pareti dai temi più diversi dalla mitologia classica alla ritrattistica. La costruzione della gipsoteca canoviana di Possagno è un altro esempio di casa museo dove vengono raccolte direttamente le opere dello stesso artista. La casa-studio dell'architetto John Soane è costruita come un vero e proprio museo operativo in cui egli stesso e gli allievi potessero dal vero confrontarsi con alcuni esempi dell'antichità e con le loro ricostruzioni. L'autopromozione e la costruzione di una immagine pubblica dell'artista attraverso la sua dimora divengono poi molto più frequenti sul finire dell'800 e i primi del '900, soprattutto con i movimenti delle avanguardie che sottolineano la rottura con il passato spesso con la creazione della figura dell'artista-personaggio, artista-icona che dunque anche nell'abitare inverte tali processi di cambiamento. Esperienze sono le più diverse e

numericamente crescenti. Il Vittoriale dannunziano ne è uno degli esempi più articolati, la casa di Salvador Dalí a sostegno delle sue performances, la *Factory* di Andy Warhol luogo di produzione e interscambio di idee e contributi eterogenei. Molte di queste abitazioni alla scomparsa del loro illustre inquilino divengono museo di loro stesse, a testimonianza di un mondo di oggetti e di riti — sorte toccata a molte ben più semplici dimore di artisti e letterati — nel tentativo di conservare atmosfere di vita. Fino a registrare qualche esperienza più estrema come il trasferimento dell'intero atelier londinese di Francis Bacon, fotografando, catalogando e riposizionando esattamente nello stesso modo tutto ciò che vi era contenuto, oggetti d'uso e spazzatura compresi, all'interno della City Gallery The Hugh Lane di Dublino nel 1998. Analoga situazione si è verificata per l'atelier di Costantin Brancusi a Parigi, che l'artista alla morte aveva donato alla città chiedendo che non fosse stato modificato. Data però impossibilità di conservarlo nell'edificio originale per vicende edilizie contingenti si stabilì la costruzione di un apposito padiglione nella piazza del Centre Pompidou realizzato da Renzo Piano (1992-96) che avrebbe ospitato una ricostruzione dell'interno rispettando la collocazione delle sculture e degli oggetti d'uso. Questi ultimi due casi suscitano una riflessione più ampia rispetto alla questione del valore che si attribuisce all'ambiente di vita in cui l'opera viene realizzata rispetto all'opera stessa. Infatti il luogo, potremmo dire l'habitat viene a propria volta trattato come opera d'arte da fissare e musealizzare anche se, ad essere rigorosi, una volta spostato questo mondo di cose viene già tradito in primis dalla sostituzione dello spazio architettonico che lo contiene che pur mantenendo alcune caratteristiche di illuminazione ne muta forma e concretezza costruttiva (oltre che luogo urbano). Al tema della casa-studio dell'artista si sovrappone e si intreccia l'altra questione fondamentale in campo: l'accademia. Interessante notare come la nascita dell'accademia moderna, a partire dunque dalla seconda metà del 1400, avvenga come ritrovo libero di amici, intellettuali presso l'abitazione di uno di loro che, come in epoca greco-romana, veniva appunto chiamata accademia. Un primo esempio si registra tra il 1470 e 1480 con la costituzione di un circolo di intellettuali, a carattere conviviale, presso la casa di campagna che Marsilio Ficino

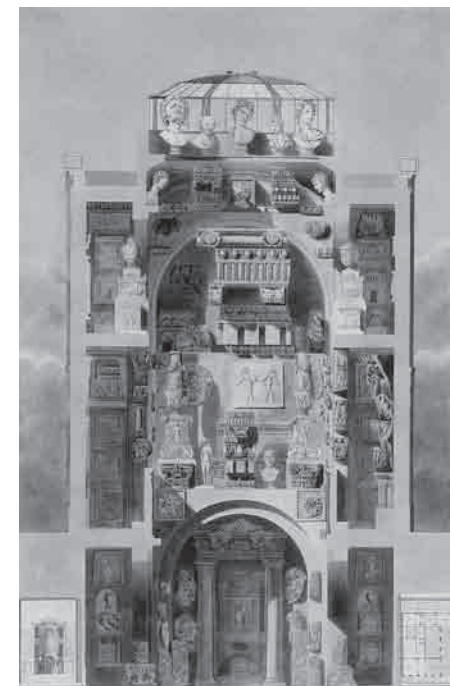
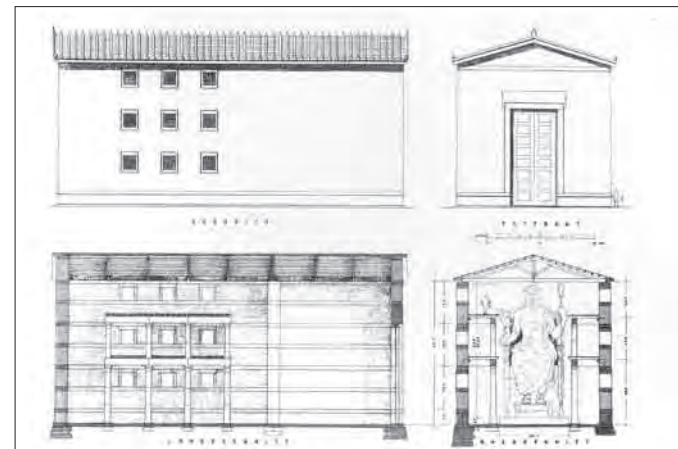
ebbe in dono da Cosimo de' Medici e definita accademia. Analoga associazione si coagula attorno alla tipografia di Aldo Manunzio a Venezia, che nel 1502 prenderà il nome di Accademia Aldina. Esperienze simili cominceranno poi a diffondersi dapprima in tutta la penisola italiana e poi anche olttralpe inizialmente Francia e Germania, poi in Inghilterra dove però più utilizzato per indicarle sarà il termine società. Inizialmente i temi trattati sono le lettere classiche e la filosofia, in generale quelle che venivano definite arti liberali; come in precedenza è stato ricordato è Leonardo⁵ ad portare sullo stesso piano pittura e scienza, diremmo oggi applicata, due discipline che fino ad allora erano considerate alla stregua di mestieri e non degne di speculazioni intellettuali. Col crescere del loro numero e delle adesioni le accademie iniziano a darsi autonomamente regolamenti e gerarchie per la gestione formale delle attività; anche se manterranno per un lungo periodo una struttura meno rigida e regolamentata rispetto alle università; col tempo poi alcune verranno acquisite o poste sotto il controllo delle autorità come avverrà ad esempio per l'accademia di Francia che diventerà una delle istituzioni più importanti, rappresentative e longeve della cultura francese. Le Accademie, in totale autonomia e con vicissitudini molto diverse fra loro, si distinsero e organizzarono anche in base ai campi di interesse: per la gran parte le lettere o arti e scienza (non casualmente nel palazzo storico milanese sede dell'accademia si registra la compresenza dell'osservatorio astronomico e dell'orto botanico). Gli edifici in cui si insediano seguono naturalmente il loro sviluppo istituzionale, essendo appunto da principio sistemazioni d'occasione, mentre con la progressiva istituzionalizzazione avranno a disposizione sedi sempre più adeguate e rappresentative. Per quanto riguarda però le caratteristiche spaziali il minimo comun denominatore tra l'atelier privato dell'artista e i luoghi deputati alla didattica delle discipline artistiche, oltre all'ampiezza degli ambienti connaturata alle attività svolte, è essenzialmente la luce; la sua diffusione il più possibile omogenea e indiretta, ottenuta con grandi vetrate poste sul lato nord degli edifici. Infatti anche nelle rappresentazioni di interni di studi la presenza di aperture di grande luce, appunto, è ricorrente ed è un punto cardine nella realizzazione degli edifici deputati alla produzione dell'arte affinandosi man mano che si sviluppano la ricerca

architettonica e costruttiva. Tra gli innumerevoli esempi istituzionali non si possono non ricordare, Bauakademie di K.F. Schinkel a Berlino (1832), l'esperienza del Deutscher Werkbund a Monaco (1907-14), la sede del Bauhaus di Weimar (1904-11) di Henry van de Velde, e la sua seconda sede a Dessau (1925-26) realizzata da Walter Gropius, il progetto di Terragni per l'Accademia di Brera (prima versione - 1935), la scuola d'arte e architettura dell'università di Yale di P. Rudolph (1958-64), il Carpenter Center dell'università di Harvard di Le Corbusier (1961-1964), la Scuola di Belle Arti nell'università del Massachusetts di K. Roche (1974), la Scuola d'arte a Glasgow di S. Holl (2009-14). Parallelamente anche sull'altro fronte più privato della casa-studio la ricerca architettonica presenta molti casi di assoluto interesse: l'atelier per il pittore Ozenfant a Parigi (1922) di Le Corbusier, la casa sul lago per artista costruita per la V Triennale di Milano di Giuseppe Terragni con il Gruppo Como, casa-studio di Konstantin Melnikov (1927), le due case atelier costruite per sé da Max Bill a Höngg (1932-33) e a Zumikon (1967-68), le case-per artisti all'isola Comacina di P. Lingeri (1933-40), il Villaggio di Monterinaldi di L. Ricci (1950-65). Si potrebbe continuare a lungo, ma non è questa l'occasione per restituire una visione analitica dei singoli progetti che per la qualità degli stessi — e dei molti altri omessi — necessiterebbero di un lavoro dedicato e sistematico. Qui basti evidenziare che nel progetto dell'ampliamento della sede di Brera allo Scalo Farini sarebbe assai interessante recuperare anche un certo grado, per quanto possibile, di informalità e libertà nello svolgimento delle attività proprio del carattere specifico delle prime accademie, ad esempio attraverso la possibilità di rendere accessibili i laboratori e gli annessi atelier al di là degli orari di apertura al pubblico dell'accademia a studenti e docenti. A sostegno di tale strategia esiste nella sede storica braidense un importante caso (piccolo solo per dimensioni) di integrazione tra laboratorio didattico e atelier dell'artista-docente: le aule di Francesco Hayez, che il pittore volle fortemente (anche nella loro definizione spaziale e di distribuzione della luce) come punto di riferimento continuo dove svolgere entrambe le attività di autonoma produzione e di insegnamento proprio come una moderna bottega integrata nell'istituzione⁶. Inoltre la sostanziale impossibilità di identificare configurazioni spaziali codificabili dal punto di vista progettuale lascia aperte molteplici possibilità

compositive e di elezione di riferimenti in altri ambiti funzionali. Il mondo post-industriale ad esempio si è rivelato particolarmente adatto al riuso al servizio dell'arte contemporanea. Le innumerevoli esperienze, dalla seconda metà del Novecento fino ad oggi, di trasformazioni di edifici, o interi quartieri, industriali in spazi per l'arte testimoniano l'attuale affinità tra questi mondi di produzione. In quasi tutte le città industriali vi sono esempi di riconversione di fabbriche e officine in atelier e spazi espositivi, promossi da privati con la parcellizzazione di grandi complessi, o pianificate, a seconda dei casi, con le amministrazioni. Milano, naturalmente non fa eccezione dalle zone Tortona e Navigli alle più recenti nuove realtà della zona di Lambrate, passando per interventi più strutturati come l'Hangar Bicocca o la recente nuova sede della Fondazione Prada di Rem Koolhaas. In questo contesto la scelta dello Scalo Farini, oltre che fortemente motivata dal punto di vista urbanistico, esce rafforzata anche dalle caratteristiche dello stato dei luoghi, in particolare di alcuni edifici preesistenti nati come officine di manutenzione treni e dalla vocazione dell'area allo scambio di respiro internazionale.

Note

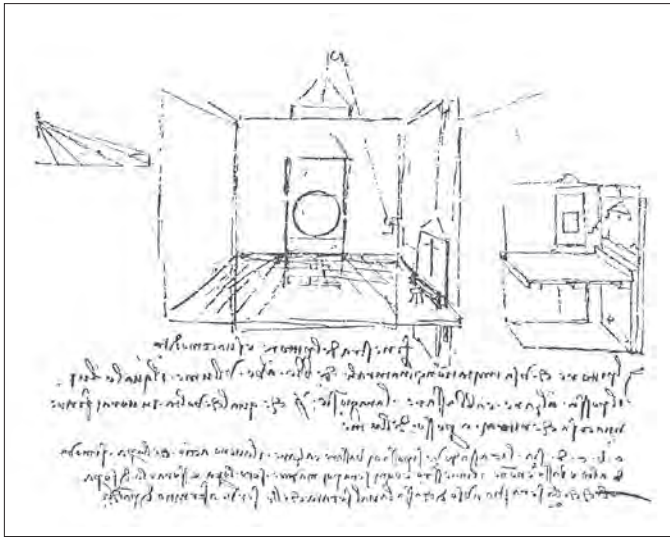
1. Nikolaus Pevsner, *Le accademie d'arte*, Einaudi, Torino 1982.
2. Aurora Scotti, *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Quaderni di Brera 5, Centro Di, Firenze 1979.
3. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di Carlo Pedretti, Giunti, Firenze 1995.
4. Il laboratorio rinvenuto nel 1954-58, ha le stesse dimensioni della cella del tempio di Zeus la cui celeberrima statua del dio, e dunque certamente così costruita per consentire allo scultore di fare prove totalmente analoghe a ciò che sarebbe stato il risultato finale. Tale prassi di fabbricare laboratori, principalmente di scultura, nelle immediate vicinanze dei luoghi in cui sarebbero state collocate le opere, era nota ma di norma terminato l'uso esse venivano smantellate. In questo caso data l'importanza dell'opera e dell'artista esso viene conservato e riusato come bottega. Vedi Salvatore Settis, *Introduzione al volume Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, a cura di Eduard Hüttinger, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
5. Si veda la controversa vicenda delle incisioni con disegni di nodi intrecciati recanti l'iscrizione "Accademia Leonardi Vinci" che testimoniarebbero l'uso del termine accademia anche per la cerchia di collaboratori e discepoli di Leonardo. Prima pubblicazione in A. M. Hind, in *Burlington Magazine*, vol XII, 1907-09 e A. Calabi, in *Bollettino d'Arte*, serie II, vol. IV, 1924-25.
6. Vedi "Hayez a Brera. Il laboratorio di un pittore", mostra, Accademia di Belle Arti di Brera, catalogo F. Mazzocca (a cura di), *Francesco Hayez*, Silvana Editoriale, Milano 2015.



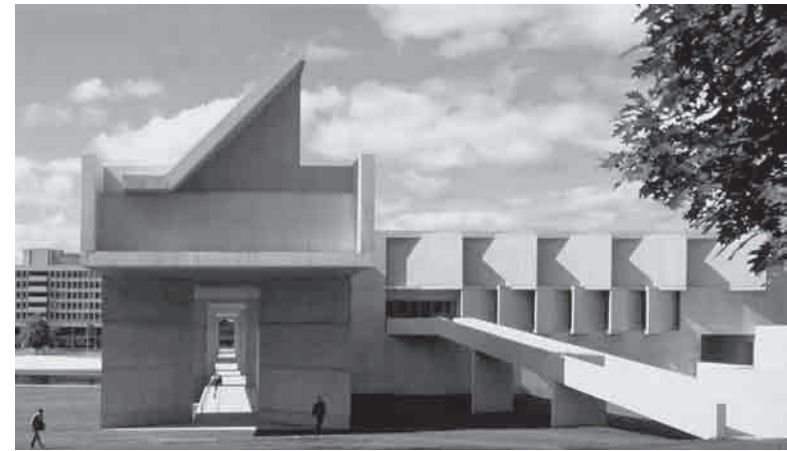
La bottega di Fidia a Olimpia, ricostruzione. Jacobus Harrewijn (da Jan van Croes), Facciata interna di Casa Rubens in Anversa.

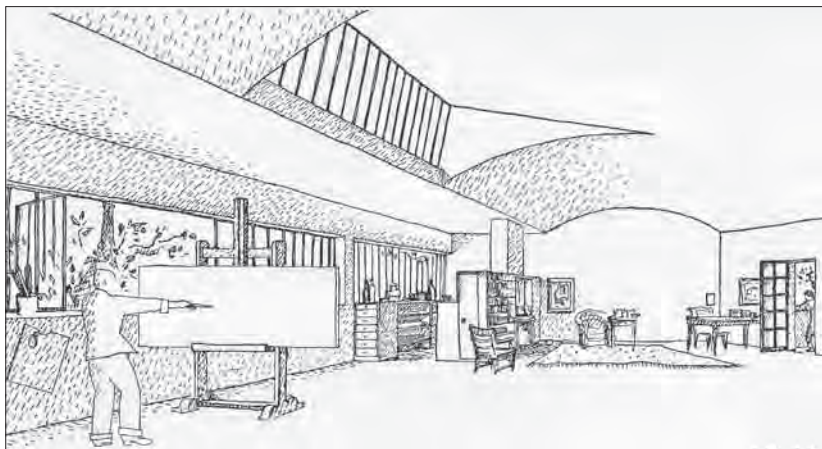
Casa John Soane, George Bailey, Sezione prospettica verso est dell'area del Dome, 1810 c.

Leonardo da Vinci,
Finestra del pittore
e sua comodità,
1492 (foglio), Parigi,
Institute de France.
Atelier di C. Brancusi.
Atelier di C. Brancusi,
ricostruzione.
Henry van de Velde
nel suo studio nella
sede del Bauhaus a
Weimar.
Henry van de Velde,
sede del Bauhaus a
Weimar, 1904-11.



Paul Rudolph, Scuola
d'arte e architettura,
Yale, 1958-65,
interno.
Kevin Roche,
Scuola di Belle
Arti, Università del
Massachusetts, 1974.
Peter Behrens,
Officine AEG, Berlino
1908.





*Le Corbusier, Casa per
artista, schizzo.*

*Le Corbusier, Casa
del pittore Ozenfant,
1922, interno.*

*Giuseppe Terragni e
altri, Casa sul lago
per artista, 1933,
interno.*

*Max Bill nello studio
della sua casa-atelier
a Høngg.*

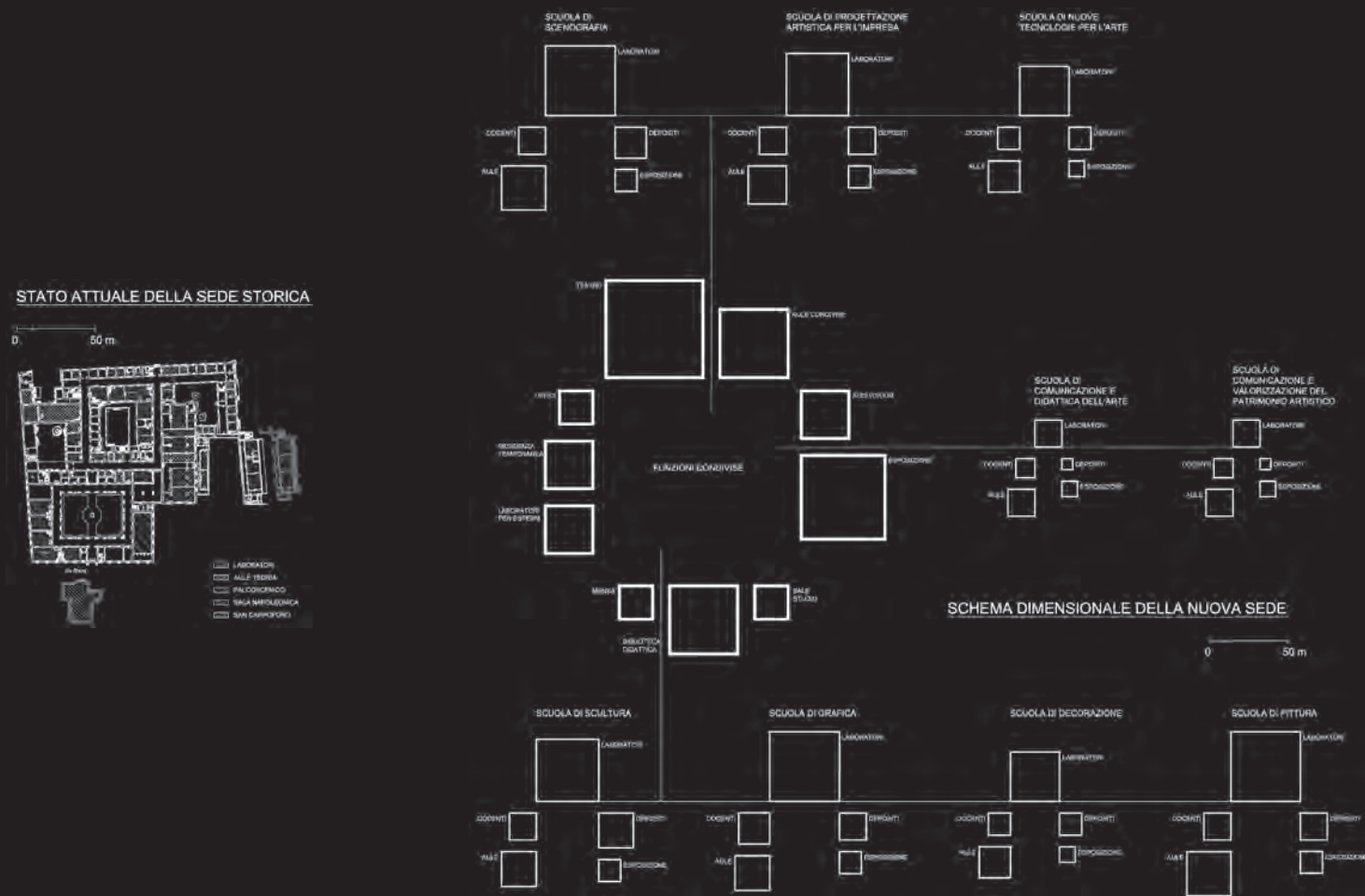
*Leonardo Ricci,
casa-studio Ricci,
Monterinaldi, Firenze,
1950-65.*

Spazi adeguati e nuove funzioni

Il confronto, in scala, dell'attuale planimetria dell'Accademia e quello che qui, con una necessaria semplificazione, viene definito schema dimensionale, rende evidente come non si tratti di “fare più spazio” ad attività esistenti, ma di dare ad esse possibilità di sviluppo e interscambio che vadano oltre il bisogno contingente, seppure importante.

Partendo dall'osservazione dell'organizzazione didattica attuale, illustrata efficacemente dal Prof. Italo Chioldi, in cui si registrano tutti i problemi quotidiani legati all'esiguità delle superfici disponibili, è stata svolta un'analisi sui bisogni di ogni ambito disciplinare, nel caso della Scuola di Scenografia supportati da un documento di rilevazione delle esigenze spaziali (a.a. 2012-13) fornito dal Direttore prof. Davide Petullà, in altri casi dedotte per analogia e proporzione tra tipo di attività e numero di studenti. Mentre per la formazione di un quadro generale riguardo a quali debbano essere obiettivi e funzioni di una contemporanea accademia d'arte assai prezioso è stato il contributo del responsabile delle Relazioni esterne prof. Stefano Pizzi.

Il nucleo della nuova sede è costituito dalle cosiddette funzioni condivise, che rappresentano il motore della nuova accademia e al contempo il punto di connessione con la città. Infatti oltre alla dotazione di tutti i servizi necessari all'uso quotidiano come la mensa, le residenze temporanee per docenti e ospiti esterni, sale studio, si realizza anche un loro sviluppo qualitativo con biblioteca didattica, aule dimensionalmente importanti e complete delle dotazioni tecniche per proiezioni e conferenze multimediali, laboratori che possono essere utilizzati da fruitori esterni all'accademia come artisti ospitati a lavorare in loco per periodi determinati o per lo svolgimento di corsi tematici aperti ad una utenza più vasta; arrivando poi a quelle funzioni più rappresentative della produzione artistica dell'accademia che si concretizzano però come veri e propri spazi urbani nascendo nella istituzione accademica con la vocazione di vivere una vita autonoma come auditorium, teatro e spazi espositivi dimensionati e attrezzati per eventi di scambio biunivoco città-accademia. Attorno a tali funzioni particolari si sviluppano gli spazi più propriamente destinati alla didattica visualizzati in questa sede rispettando l'organizzazione delle attuali Scuole. P.G.



**Spazi e comportamenti della didattica nell'Accademia:
il caso dell'insegnamento della pittura.**

Monica Manfredi

Nonostante il tempo e la frequentazione, le mie visite a Brera si erano limitate alla Pinacoteca e anche, seppur frettolosamente, all'Orto botanico, data la mia grande passione per le piante. Non avevo mai osato attraversare la soglia dell'Accademia per entrare nei luoghi dove si impara e si insegna l'arte, e neanche avevo mai pensato di potere, in qualche modo "violare" quel privato dello scambio e del mettersi alla prova reciproco che accade tra maestro e allievo, e comunque di "quel dove" dove si ricerca qualcosa. Si trattava inevitabilmente di un luogo rispetto al quale io mi presentavo, non certo per sentire personale ma per ovvia circostanza, come sicuramente estranea. In realtà da quella posizione era possibile osservare con una certa libertà seppure ero inevitabilmente orientata dal mio occhio da architetto che, per sua natura, annota e descrive caratteri e "connotati" con l'istinto di produrre una trasformazione verso un meglio possibile. La visita è stata lunga per strategia di comprensione, è stata la somma di una serie di visite fatte e pensate come un tempo in cui si sta e si osserva, si frequenta un luogo dove succedono delle cose. E sono sicura che se fossi tornata ancora avrei potuto scoprire e vedere altro. In ogni caso ci sono stati degli incontri e si sono potuti fare dei "rilevamenti" che hanno sin da subito creato in me un sincero entusiasmo ed una certa avida curiosità. Mi era consentito di osservare fatti e comportamenti che, già di per sé, per il dove si svolgevano, il come erano e il cosa trattavano, si rivelarono da subito interessantissimi. Voglio dire insomma che, mentre accumulavo immagini e raccoglievo suoni in base ad una casualità e ad una percezione immediata, spontanea e ogni volta nuova, mi sembrava di assistere ad una sorta di installazione permanente, ad una rappresentazione continua e mai ripetibile. Era come entrare nelle scene di un teatro dell'improvvisazione dove non è ammessa la replica. Non era tanto importante poter riconoscere se quello che vedevo erano già dei prodotti artistici, d'altronde mi trovavo in una scuola e non in una galleria d'arte, e non era neanche importante capire se li sarebbero mai potuti diventare. Quello che contava era il loro divenire nel farsi materiale e nell'essere un visibile e continuo percorso di esperienza e

di ricerca. Comunque avendo conosciuto da tempo artisti che mai acconsentirebbero ad alcuno di assistere alla creazione della loro opera, fatto considerato tanto privato quanto inviolabile, devo dire che, così educata, sentivo un certo intimo disagio a svolgere il mio compito di reporter, osservatore e anche antropologo per caso.

E allora tutto quel gran brulicare di movimento, di fare, di rischiarsi in segni sulla tela, di sporcarsi con la polvere del gesso o del marmo o della pietra o ancora di provarsi nella tecnica dell'acquaforte era, per me, carico di una grande fascinazione. Insomma il coinvolgimento e l'entusiasmo erano tali da farmi perdere lucidità nel giudizio, e dunque faticavo a riconoscere che gli spazi erano troppo piccoli per così tanti allievi, che le attrezzature erano scarse e a volte inadeguate, che la luce, naturale o artificiale che fosse era generalmente troppa o troppo poca e comunque non adeguatamente controllabile e autonomamente gestibile, che la dotazione di bagni era esigua e decisamente lontana da un nitore "svizzero", che gli armadi per ricoverare materiali e opere erano scarsi, che non c'erano per tutti i docenti spazi utili e riservati, che mancavano i proiettori a soffitto e gli schermi ai muri, che forse sarebbe stato meglio poter trattare l'aria all'occorrenza, nel caso si fosse deciso di utilizzo sostanze anche minimamente tossiche o nel caso di un eccesso di concentrazione di polveri fini di marmo o altro e questo nonostante le mascherine che tutti avevano, che i lavandini erano forse pochi e anche molto vissuti, che a volte materiali, opere, lavori non finiti (o finiti?), cavalletti, tubi e quant'altro, erano liberamente sparsi come in ricoveri di fortuna. Alcune aule invece mostravano un ordine più composto ma subito perdevano quel carattere da officina-laboratorio con quello "sporco" e con quel disordine tipico di quando si costruiscono e si fanno le cose. L'immagine delle stanze più pulite e ordinate era comunque suggestiva per il loro contenuto di statue, materiali ben composti, tavoli da disegno e da lavoro, cavalletti, gessi, banconi e lavagne ma immediatamente mi apparivano come stanze ferme e "museificate". La meraviglia dell'Accademia invece era, per me, tutto quel fare, quel provare e quel brulicare. Però forse si trattava di luoghi solo in quel momento, non occupati, la scena era solo temporaneamente spenta. Nonostante tutto, comunque, nelle mie successive visite, continuavo a trovare affascinante e persino bellissima, anche contro buon

senso, la “compressione” delle attività didattiche dentro ad una stessa aula, il gran numero di cose e persone che cercavano un proprio temporaneo spazio sulle pareti non così estese per essere agevolmente divise in così tante parti o su pavimenti già molto affollati di cose e persone, o anche su soffitti inadatti ad ospitare proiezioni. Ma il professor Pizzi mi fece notare, alla mia dichiarazione di entusiasmo, che non si trattava certo di una scelta e che quella era invece una condizione dovuta al grande numero di docenti e di allievi aumentato negli ultimi anni e tendenzialmente portato a salire. “... *Questa sovrapposizione è un aspetto che fa parte della vita di Brera da tanti anni ma non è che è creata, è forzata proprio dalla mancanza di spazio in questo palazzo. Allora io studiavo qui nei primi anni 70, eravamo meno di 800 e avevamo problemi di spazio. Oggi ci sono 4200 studenti, più di 500 professori, quasi più di 60 persone del personale ausiliario, quindi sono 5000 persone. Non ci si sta! Il sovraffollamento è una cosa inenarrabile...*”.

Dunque in realtà tutta quella *poesia* che io leggevo nella densità di avvenimenti, fatti e persone concentrate, ad esempio, nell'aula di pittura del professor Galbusera, non era che una condizione faticosa, ed io stessa probabilmente la sentivo come praticabile e accettabile solo perché era retta dalla meravigliosa altezza degli spazi del palazzo. Lo stesso non sarebbe stato per uno spazio anche solo di poco più basso. Insomma era il volume che sosteneva percettivamente tutta quella densità. Contemporaneamente c'erano fogli, tele e cartoni appesi ai muri e sui cavalletti, alcuni erano in fase di lavorazione, altri erano stati lasciati lì, non si sa se dal corso prima o dopo, oppure se dovevano asciugare per essere riposti da qualche parte, alcuni studenti dipingevano, altri ascoltavano la lezione del professore, alcuni avevano trovato posto ai tavoli, altri stavano direi religiosamente in piedi, altri ancora si erano seduti sui gradini di accesso al soppalco ed assistevano alla lezione da dietro alle sbarre in ferro dei parapetti, e sembravano in gabbia. Il professore faceva lezione utilizzando immagini tratte al momento da internet e proiettate direttamente sul muro con una dimensione di quadro che mi sembrava decisamente piccola. Un armadio, sul fondo dell'aula, a ridosso della bussola di ingresso, era aperto e mostrava libri, materiali, attrezzature ed insieme conteneva un computer, forse la cabina di regia della proiezione di immagini da internet che era in corso. C'erano in quell'aula gli studenti di tutte le diverse annualità

e quando uno di loro lancia la proposta di una visita fatta insieme per vedere non so più quali opere, subito un'altro si attiva per raccogliere le adesioni. Intanto sul soppalco, dove sono invitata a non andare, c'è un modello, probabilmente abbastanza svestito e alcuni studenti che lo stanno copiando. O forse ridisegnando interpretato? Il professor Galbusera mi dice, sotto mia richiesta di informazione che, pur non avendo, come invece ha il professor Pizzi, un suo spazio più privato, una sua stanza adiacente all'aula dove potersi appartare, è stato costruito una sorta di piccolo ufficio, uno spazio veramente esiguo ricavato nell'aula a lato della scala di accesso al soppalco, come in un *open space*, definito da alcuni armadi in ferro che fanno da paravento, e sopra sono appoggiati tubi in cartone e altro materiale. Io obbedisco e non salgo sul soppalco, ma la prima rampa della scala non posso non farla e così scopro che sul pianerottolo sono ricoverati in una nicchia del muro dei bidoni di vernice e che su un piccolo spazio di muro ci sono dei cappotti appesi. Tanto di tutto.

Un'altra questione che mi aveva particolarmente colpita durante la mia esplorazione dell'Accademia era il rapporto con la luce nelle aule. La luce era quasi sempre una commistione di luce naturale e artificiale, e a volte alcune finestre erano persino oscurate. Il professor Galbusera mi disse che il rapporto con la luce all'Accademia era “conflittuale”, e la parola mi sembrò chiarire subito di cosa si stava parlando. Poi mi spiegò meglio che le loro finestre si affacciavano su una via molto stretta per cui la luce naturale che riusciva a entrare era decisamente poca. Non potevo non notare che la stanza era molto illuminata ma appunto di luce artificiale e che in qualche modo questa appiattiva necessariamente tutto lo spazio, rendendolo decisamente artificiale e isolato da una qualunque naturalità cromatica. Nell'aula 3 anche il rapporto visivo con l'esterno sembrava essere un qualcosa di pesantemente assente, fatto che il professor Galbusera avvertiva come una mancanza importante. Certo questa condizione non riguarda tutta l'Accademia, se penso ad esempio alle aule costruite dentro gli spazi della vecchia serra, dove si insegnano le tecniche di acquaforte e stampa, lì la luce è molta, è naturale e il rapporto visivo con l'esterno è privilegiato affacciandosi proprio sull'Orto botanico attraverso grandi vetrate. Persino tra le aule ci sono grandi vetrate così come tra le aule e

il corridoio di accesso, illuminato da un lucernario che ne occupa l'intera misura in pianta. Poi ci sono le aule di scultura e di scenografia, alcune con grandissime finestre a volte schermate da tende, ma l'illuminazione è sempre sostenuta anche da luce artificiale.

Quando sono entrata invece nelle stanze di Hayez devo dire che lì ho trovato la vera luce, quella che io immagino sia la giusta luce per dipingere. Lo spazio è formato da due aule che sono accessibili da un primo piccolo spazio poco illuminato, dove si arriva scendendo quattro gradini. A sinistra una stanza con una grande finestra e soppalcata successivamente, a destra un'altra stanza con un'altra grande finestra. Ma è quest'ultima che mi ha particolarmente colpita, forse solo perché l'altra è stata in realtà mortificata dalla presenza del soppalco. Quest'aula di Hayez è una grande stanza dove le misure di pianta e altezza sono molto simili. Uno spazio alto con delle proporzioni che mi hanno dato un leggero straniamento. Quello che è interessante è che, proprio al centro di una sola grande parete, c'è una sola grande finestra, un fuori scala, con un rapporto di misura tra la dimensione della finestra e quella della stanza e della parete che la ospita, che io ho trovato inconsuete. Noto anche che la finestra sta dentro ad una nicchia a volta che incide la volta stessa del soffitto, e questo spinge ancora più verso l'alto la luce. Insomma uno spazio eccezionale. Mi è subito sembrato che proprio quella finestra fosse una dichiarazione sui protagonisti che fanno di una stanza una stanza in cui si dipinge. Uno spazio adeguatamente vuoto, adeguatamente grande, alto e "fragorosamente" illuminato da una luce intensa, diffusa e senza sole. Certo è che stiamo parlando della tradizione dello studio ottocentesco. È stata la visita all'aula 1, durante le ore di lezione del professor Arcangeli, a porre ulteriori questioni sul come dovrebbero essere la luce e lo spazio dell'aula. Avevo già visitato nei giorni prima quell'aula, era vuota, abbastanza ordinata, con lavandini sia al piano che sul soppalco popolato da numerosi cavalletti di legno. Ma la cosa che più mi aveva colpita era stato notare che le finestre erano oscurate da teli neri solo da un lato. Forse per una fastidiosa esposizione alla luce diretta del sole? E ancora c'era questa presenza importante di luci fissamente accese sia sotto che sopra al soppalco.

Il professor Pizzi e il professor Galbusera fanno una didattica basata sul laboratorio di pittura, ovvero fanno

dipingere gli allievi in aula e considerano la condivisione dell'esperienza del dipingere un fatto di confronto e crescita collettiva che si esprime nell'atto stesso del fare l'opera. Il professor Arcangeli invece usa l'aula come una *white room* e dunque il suo corso si svolge come una esposizione e discussione dei lavori degli allievi, già finiti e costruiti altrove, discussione fatta dagli allievi stessi con il professore e con gli allievi più anziani. Per lui l'aula è come una "palestra" dove si fa l'esercizio di "esporsi al mondo". La dimensione dello spazio con la sua neutralità, ma anche totalità – "a 360 gradi" dice il professor Arcangeli – è particolarmente importante per questo modo di lavorare con gli studenti, non tanto e non solo nello spazio ma proprio con lo spazio. E anche la luce, naturale e artificiale, dovrebbe poter essere modificata, gestita e utilizzata in modo sempre funzionale all'opera e dunque dovrebbe potere, ogni volta, essere cambiata. Questo anche perché nelle sue lezioni, non sono esposti soltanto dipinti su vari supporti, ma gli studenti sono liberi di esprimersi con mezzi totalmente diversi tra loro, mezzi che di per se possono volere o dovere coinvolgere le pareti ma anche il pavimento e il soffitto.

Avevo scelto di fare delle interviste con domande simili rivolte a docenti che insegnassero la stessa materia, e la pittura era sembrata la più rappresentativa anche per il gran numero di studenti iscritti e per la sua tradizione storica. L'indagine si stava arricchendo di informazioni sull'esperienza diretta dei docenti negli spazi della loro aula all'Accademia, nel loro "spazio orario" così come lo aveva efficacemente definito il professor Galbusera, alludendo al fatto che le aule sono usate a rotazione da docenti e studenti. Cominciavano comunque a delinearsi analogie e differenze che avrebbero dovuto trovare risposte simili, ma anche appunto differenti, nell'immaginazione di quell'eventuale ampliamento dell'Accademia che, malgrado la nostalgia verso i luoghi della vecchia Accademia, e la volontà, da molti espressa, di non abbandonare la sede storica, sembrava essere una esigenza condivisa e condivisibile, se non altro per rispondere al grande numero degli studenti e dei docenti, sproporzionato rispetto allo spazio disponibile e alle sue caratteristiche superate dai cambiamenti del mondo. Mi dice il professor Arcangeli: "... è il mondo che è cambiato sostanzialmente. Lo spazio

architettonico è sempre stato in funzione del mondo in cui veniva costruito. Oggi i ragazzi vivono in un mondo che è completamente diverso, dove le distanze si sono in qualche modo azzerate, la comunicazione è diventata capillare. Basta pensare a quando, solo venti anni fa, per fare la foto di un'opera c'era bisogno del fotografo che doveva fare il fotocolor. Oggi i ragazzi usano il telefonino, fanno la foto del lavoro, e dopo tre minuti è visibile in tutto il mondo perché esistono i social network, esistono i sistemi di comunicazione che sono capillari. E quindi, siccome è cambiato il modo di divulgare il lavoro, è cambiato anche il modo di poter costruire il lavoro”.

A quel punto volevo spingere il racconto dei “miei” tre “narratori” ad immaginare come avrebbe potuto essere la loro aula ideale e, nonostante le loro differenze, emergevano descrizioni che dal mio punto di vista erano molto simili. Lo spazio dovrebbe essere adeguatamente grande, maggiormente infrastrutturato e informatizzato per stare continuamente in contatto con il mondo, dovrebbe essere dotato di luce naturale e artificiale autonomamente gestibile e modificabile. Ognuno di loro vorrebbe poter avere uno spazio della didattica che sia ad uso esclusivo dei propri allievi e che possa essere frequentato di giorno e di notte, liberamente. Anche l'esigenza di avere uno spazio più privato a lato dell'aula è una esigenza comune, ma solo per ricevere gli studenti e lavorare con loro singolarmente, ad esempio sulle tesi. L'ipotesi invece di essere ospitati all'interno dell'Accademia con il proprio atelier o studio, come faceva Hayez, trova pareri diversi. Il professor Pizzi mi dice: “... fino ai primi anni '70 era così, secondo me sì, è fondamentale... se decidi di fare questo mestiere, a mio modo di pensare, devi fare come il medico che decide di fare l'ospedaliere, lo studio lo porti nell'ospedale ...”. Il professor Galbusera invece non sente per se stesso questa stessa esigenza, mentre per il professor Arcangeli è un rapporto maestro-allievo non più proponibile: “... non lo vedo proprio perché, secondo me, oggi la comunicazione è così capillare e così forte per cui il quotidiano lo si vive anche in un altro modo ... nel passato la didattica era legata all'idea di creare, tra virgolette, dei figli, c'era una sorta di affiliazione sul concetto di produrre e di fare arte ... poi lo studio, secondo me, è una questione di spazio personale, intimo, individuale che in una dimensione di tipo scolastico

è difficile da praticare ... secondo me lo studio ottocentesco è ancora legato all'idea della bottega rinascimentale dove c'era il maestro e c'erano gli allievi ... oggi questa cosa non esiste più ... oggi ci son degli artisti che fanno il progetto e il lavoro realizzato lo vedono finito, fatto da artigiani, mentre prima la bottega dell'artista aveva le peculiarità di partire da zero e creare l'opera finita...”.

Alla fine delle mie interviste e delle mie visite a Brera, resto con l'impressione che le cose che ho visto e capito del modo di vivere e abitare gli spazi dell'Accademia sono solo una piccola parte di un tutto in continuo movimento. Per sua stessa natura una tale materia della didattica, e dunque la didattica stessa, deve poter cambiare continuamente. Anche i luoghi e i mezzi che possono favorire e consentire una ricerca artistica, hanno un livello di variabilità e flessibilità altissimo. È l'Accademia stessa che si manifesta, io credo, come un luogo del divenire ma anche come una incubatrice ed espositrice di artisti e di fatti artistici. Allora penso che il suo spazio ideale è uno spazio che non può essere definito se non come una possibilità di spazio, uno spazio che si costruisce come un “allestimento temporaneo” in funzione di quello che succede o può succedere. Uno spazio dove le dimensioni in orizzontale e in verticale, la luce e la loro reciproca organizzazione, le sue prestazioni insomma, si definiscono e cambiano nel tempo dentro un sistema integrato di connessioni e di accessibilità. Uno spazio altamente tecnologico e infrastrutturato che trova il proprio riferimento alla grande scala, come diciamo noi architetti, ma che ormai, mi sembra di dover osservare, arriva con mezzi capillarmente accessibili sino alla “scala mondo”.



Video “all'Accademia di Brera” (2' 33"). Foto e video Monica Manfredi, montaggio Veronica Sannino, Amina Chouairi.

Vedi anche i video: “Spazi e comportamenti della didattica nell'Accademia: il caso dell'insegnamento della pittura” e “all'Accademia”, sul sito: www.accademiadibrera.milano.it. Foto e video Monica Manfredi, montaggio Veronica Sannino, Amina Chouairi, Ilaria Reyna.



*Sequenza di immagini
nell'aula 3 del
professor Renato
Galbusera.
Finestra nell'Aula
Hayez. Foto Monica
Manfredi.*



*Aule di scenografia,
di scultura e di
grafica (nella ex serra
dell'Orto botanico).
Sequenza di immagini
nell'aula 1 del
professor Maurizio
Arcangeli. Foto
Monica Manfredi.*



4. Brera Scalo Farini

I vantaggi di una nuova sede allo Scalo Farini

Luca Monica

Perché Scalo Farini?

Nell'ambito di alcune ricerche universitarie al Politecnico di Milano, si è riflettuto sulla disponibilità nell'immediato futuro della grande area del dismesso Scalo ferroviario Farini, considerandola sempre come parte non scorporabile della direttrice Garibaldi-Scalo Farini-Bovisa-Expo.

Le opportunità di alta accessibilità offerte dall'insieme della direttrice orientata al nordovest di Milano, innervata da diversi regimi di mobilità, è proiettata verso una dimensione metropolitana policentrica regionale aperta alla campagna lombarda. Una direttrice infrastrutturata che inizia dalle "rovine recenti" dello scintillante nuovo centro direzionale dell'area di Porta Nuova, Piazza Sigmund Freud, con una nuova proiezione urbana segnata dalla soglia della Stazione ferroviaria di Porta Garibaldi verso la riutilizzazione del dismesso scalo ferroviario Farini, verso l'area della Bovisa-Politecnico, fino al nuovo campo insediativo Expo-Fiera di Rho, per uno sviluppo di circa dieci chilometri.

Lungo questa linea potrebbero essere sviluppate nuove attività di rango metropolitano, seguendo alcune interessanti riflessioni discusse da Marco Canesi sulle ragioni di un assetto urbanistico basato su un progetto di attività sul territorio, in un regime di mercato economico alternativo, coinvolgente le reti produttive del territorio lombardo e nuove forze lavoro¹.

Le ricerche progettuali sull'architettura della direttrice Garibaldi-Scalo Farini-Bovisa-Expo, come "città lineare" e come "asse attrezzato", iniziano negli ultimi due anni di insegnamento di progettazione tenuti da Guido Canella, dal 2007 al 2009, alla Scuola di Architettura Civile del Politecnico. Un lavoro integrato dai contributi urbanistici di Marco Canesi e Vincenzo Donato, e conclusi con la partecipazione al Workshop Milano Scali ferroviari (2009) e con alcune tesi di laurea, insieme ai docenti Pellegrino Bonaretti, Enrico Bordogna, Domenico Chizzoniti e Luca Monica. Marco Canesi ne aveva istruito il progetto di attività della direttrice.

Lungo questa direttrice ferroviaria, anche la morfologia storica concorre a una nuova visione urbana, a partire dai grandi manufatti dei cimiteri, il Monumentale e il Maggiore, fino alla ricostruzione di una dimensione rurale

molto attrezzata nel disegno della campagna, dei suoi corsi d'acqua e del suo punteggiarsi di cascine antiche.

Se il Cimitero Monumentale di Milano rappresenta un vero e proprio museo di scultura e architettura a cielo aperto, rappresentativo delle più interessanti istanze, la sua apertura verso nordovest può avvenire proseguendone il valore poetico, evocativo e monumentale più autentico, attraverso Campi Elisi, colombari, fatedi, cenotafi.

Perfino l'Orto Botanico di Milano, originariamente e con una particolare coerenza storica connesso all'edificio dell'Accademia di Brera, oggi potrebbe assumere un nuovo e contemporaneo ruolo allo Scalo Farini.

Seppure tutta questa direttrice non disponga di un sistema di viabilità propria, in quanto generato dalla connessione di aree ferroviarie e di servizio, la nuova urbanizzazione dello Scalo Farini potrebbe consentire una dinamica non limitata al quartiere, ma svolgere da connettore tra queste grandi funzioni di scala metropolitana. Potrebbero essere dunque previsti, allineati come in un sistema di "città lineare", nuovi percorsi stradali, monorail, itinerari ciclabili e pedonali, tali da collegare i poli di Stazione Garibaldi, Scalo Farini, Bovisa, e spingendosi fino a Expo e Fiera, incrementando le reti esistenti di diverse gerarchie e portate (linee metropolitane, passante ferroviario, servizio regionale, rete ferroviaria nazionale, alta velocità).

Assunto come tema l'assetto infrastrutturale e la possibilità di consolidare grandi funzioni strategiche a scala metropolitana della direttrice, la ricerca architettonica ha preso avvio dalla concezione tipologica delle nuove funzioni insediate, connesse alla "città lineare" così individuata, ma non ancora disegnata morfologicamente alla scala urbana. Ne è risultata così, nel concreto, una concezione del termine "contesto", più volte usata in termini riduttivi riferita alla stretta morfologia dell'intorno, qui al contrario riferita alla "struttura" funzionale e delle attività nelle loro relazioni. Ogni edificio da progettare sarebbe pertanto risultato coerente al "contesto" a partire dalla sua adesione a un programma urbanistico di attività già da alcuni anni oggetto di ricerche da parte del gruppo docente.

Dalle opportunità architettoniche date dalle nuove funzioni metropolitane, se ne intravede un disegno a grande scala, dove le singole architetture autonome partecipano a un disegno che possiamo definire "antiurbano", così come questo termine è stato usato dalle architetture

“rivoluzionarie” e “visionarie” dell’Illuminismo della fine del Settecento e del Costruttivismo russo degli anni Venti e Trenta del Novecento.

Quale ipotesi architettonica per l’Accademia per l’industria artistica di Brera allo Scalo Farini

Visionaria, e a noi utile in questo senso, è l’immagine che lo storico dell’arte Giulio Carlo Argan aveva fissato nel 1975 a proposito del progetto per il Cenotafio di Newton di E.L. Boullée, posto all’origine della storia dell’architettura moderna come grande tempio laico della ragione, ripreso e riattualizzato come l’architettura più adatta e degna a esporre una ben precisa serie di 10 opere del grande artista informale Alberto Burri (scelte per una piccola esposizione curata da Cesare Brandi e paradigmatica delle sue ricerche più radicali, dai celebri teli, sacchi, plastiche combuste, legni, ferri, cretti e cellotex)

“L’immobilità di Burri nel cielo neoplatonico della qualità pura è soltanto un’illusione ottica: il suo lavoro si è mosso e si muove secondo un’orbita razionale e storica, ancorchè molto alta. Simbologia per simbologia, questa costellazione di dieci opere capitali sarebbe meglio ambientata nel cenotafio che Boullée progettò per Newton come tempio della Ragione. Ma i templi della Ragione nessuno li ha mai costruiti, i conventi di frati sì”².

Partendo da questo spunto visionario, non potremmo di conseguenza immaginare un ideale, laico proseguimento di tutto questo in una scuola d’arte? Magari immaginata come in questa descrizione di Argan, o in quella descritta da Gottfried Semper, per le arti applicate per la nascente industria, dentro al Crystal Palace di Joseph Paxton, il grande padiglione dell’esposizione internazionale di Londra del 1851 aperto verso il grande Hyde Park?

“Una parte delle basse gallerie laterali (divisa in scomparti ad evitare incendi) potrebbe essere usata per atelier dell’arte e dell’industria, un’altra per le aule e le sale da disegno. (...) Quanto al transetto, esso deve diventare il cuore dell’intero edificio e il centro, intorno a cui far gravitare l’attività didattica, una cosa che non dovrebbe presentare difficoltà di alcun genere. Qui sorgerà il foro in cui si saranno affrontati i problemi e prese le decisioni, qui si svolgeranno le mostre, qui avrà sede il tribunale competente a giudicare e ad assegnare premi”³.

L’ampliamento dell’Accademia per la nuova Grande Brera

potrebbe trovare qui gli spazi più adeguati e le connessioni dirette con il centro città, con il sistema universitario del Politecnico e con la grande accessibilità metropolitana. Tralasciando l’incompiuta e incerta ipotesi di un ampliamento alla Bovisa, accanto al Politecnico, la proposta di una localizzazione allo Scalo Farini si pone anche in alternativa alle proposte (poco attuali) per l’area delle caserme di via Vincenzo Monti.

In questo contesto problematico, pertanto, il nucleo scientifico, museale, documentale e soprattutto formativo del complesso di Brera può assumere un nuovo ruolo propositivo, raccogliendo e coordinando in una nuova sede distaccata tutte quelle funzioni non più sviluppabili nel complesso storico braidenese, pur mantenendovi legami e intrecci funzionali.

Tipologicamente, la nuova sede potrebbe ospitare le attività più ingombranti e pesanti, la formazione più specializzata e avanzata: dai laboratori di scenografia con annesso teatro-studio, ai laboratori di fonderia, calcografia e gessi, fornace, grafica, tessile, insieme a nuove aule e dipartimenti, spazi per collezioni e archivi, esposizioni temporanee didattiche e aperte, ecc. Altre funzioni, più legate alla città, potrebbero essere associate e integrate, come per esempio un sistema residenziale protetto, soprattutto destinato alle permanenze temporanee, per gli studenti di Brera e del vicino Politecnico con attività per il tempo libero, connesse al nuovo orto botanico-parco. Parco che potrebbe essere l’estensione naturale dello stesso cimitero Monumentale, fino al prezioso episodio della Villa Simonetta sede della Civica Scuola di Musica Claudio Abbado. Anche gli edifici storici della Dogana, dei depositi ferroviari e dei depositi merci possono essere presi in considerazione per un parziale recupero, consolidando il fronte verso il centro città. Relativamente al funzionamento dell’Accademia e al programma delle sue attività, le funzionalità legate allo sviluppo delle attività più ingombranti e pesanti, la formazione più specializzata e avanzata, possono più utilmente godere di nuovi spazi e tipologie edilizie ad esse destinate. Questo nuovo piano di sviluppo sarebbe pertanto in grado di collegare i programmi di insegnamento dell’intero Dipartimento di Progettazione dell’Accademia (scenografia, design, moda, multimedia) con la tradizione di insegnamento della Scuola degli Artefici di Brera e le collezioni oramai “invisibili” conservate nei depositi

della stessa Accademia, da riportare in luce. Collegando la conoscenza del patrimonio con la formazione, spinta fino alle più avanzate tecnologie per la progettazione e la realizzazione e modellazione oggi disponibili, da svilupparsi a partire da una ritrovata tradizione ed esperienza e collegabile con i laboratori di design del Politecnico di Milano collocati a Bovisà.

Infine l'Orto Botanico di Milano, originariamente e con una particolare coerenza storica connesso all'edificio dell'Accademia di Brera, oggi potrebbe assumere un nuovo e contemporaneo ruolo tendenzialmente orientato alle ragioni sostenibili di una nuova produttività rurale. Anche le questioni di cui si discute oggi sui quotidiani legate all'ambiente, al consolidamento di un territorio rurale, ai parchi agricoli periurbani, alle serre agricole e a quelle climatiche, ecc., possono operativamente partecipare in modo "dinamico" a tutto un settore, anche economicamente ampio, delle ricerche e lo sviluppo della manutenzione fisica del territorio attraverso la sua produttività fisiologica, fisiocratica. Si recupererebbero così, di colpo, anche quelle funzioni pubbliche generali di sempre, "statiche" (di istruzione, tempo libero, ecc.) e tradizionalmente integrate a una moderna civiltà urbana. In questo modo anche il disegno di un "parco", quale tema fondamentale per un recupero (con diverse funzioni coerentemente insediate) del grande vuoto urbano dello Scalo Farini, può segnare il punto di inizio di un grande cuneo "verde" che si apre verso la vera campagna della direttrice nordest, fino ai parchi rurali a nord, a Bollate, alle Groane, fino al Canale Villoresi. Questo cuneo verde va inteso anche nelle sue possibilità di progetto, nella forzatura dei suoi perimetri, quasi in un processo di retroversione del tessuto costruito, un "diradamento", che implichi restauro e "edificazione della terra coltivata", così come la intendeva Carlo Cattaneo nei suoi *Saggi di economia rurale*, ripubblicati a cura di Luigi Einaudi.

Note

1. Marco Canesi, *Ipotesi di un mercato alternativo, in Italia*, relazione inedita, giugno 2015.
2. Giulio Carlo Argan, *Sora Plastica e frate Cellotex*, in "L'Espresso", 25 maggio 1975, p. 93-95.
3. Gottfried Semper, *Scienza, industria e arte*, 1851, ora in G. Semper, *Architettura arte e scienza*, a cura di B. Gravagnuolo, Clean, Napoli 1987, pp. 137-138.



Veduta del Crystal Palace di Paxton a Hyde Park nel dettaglio della "A Ballon View of London", 1851.



Gottfried Semper, disegno del 1851 per l'allestimento del padiglione del Canada nel Crystal Palace.

Contro la genericità dei temi insediativi

Giovanni Luca Ferreri

L'area dello scalo ferroviario Farini rimane oggi uno degli ambiti urbani più interessanti presenti nel territorio della città di Milano. La sua vocazione, per posizione, conformazione e dotazioni infrastrutturali, candida questa zona ad assumere un ruolo centrale di quello che sarà il futuro assetto della città.

Delineare, quindi, la specificità dell'area serve innanzitutto a sottrarla alla sola valutazione quantitativa, che la unisce al milione e 250mila metri quadrati delle aree occupate dagli scali ferroviari, oggi dismessi, all'interno del territorio comunale¹. Inoltre è bene puntualizzare che per queste aree non si vuole parlare di "vuoti" da "ricucire" pianificando una quantità di volumetria edilizia, quasi che il loro destino fosse già segnato. Questi spazi in via di dismissione rappresentano invece l'opportunità per dotare i quartieri e le parti urbane coinvolte e l'intero sistema urbano di nuovi luoghi e servizi per la collettività. Dotazioni che – pur prescritte e specificate nei diversi documenti di governo e sviluppo del territorio – a oggi non sono state realizzate, se non in parte. Nei recenti interventi a scala urbana si sono sempre trovati i termini e le procedure per monetizzare o eludere gli standard urbanistici. La storia urbana di Milano dal Secondo Dopoguerra racconta di un susseguirsi di aspettative tradite *“da chi, privo di scrupoli, ha diretto la spartizione del territorio milanese e del suo intorno, di chi ha messo le mani su quartieri del centro e delle periferie, di chi ha disegnato la rivoluzione urbanistica di immense aree ex industriali, promettendo o realizzando immaginarie città nella città”*². Si pensi alla stessa costruzione della nuova sede della Regione Lombardia, alla breccia aperta da quello stesso ente pubblico, che dovrebbe per primo rispettare le condizioni di un equilibrio territoriale e normativo nel nome dell'interesse comune. Nella recente storia del quartiere di Porta Nuova è stato proprio il *pubblico* a creare possibilità speculative rendendo l'indice fondiario pura indicazione e non fatto prescrittivo. Quasi fosse un limite e non uno strumento di verifica su equilibri che vanno oltre l'ambito del costruito. Allora chi ha *“sognato una Milano di grattacieli”* è stato preveggen- (o conosceva i piani). Ci ha pensato la crisi edilizia seguita a quella finanziaria a demoltiplicare la forza del *“cambiamento”* in

atto. Così, nella drammaticità della contingenza economica, riscontriamo l'aspetto positivo di poter riprendere il confronto sul futuro della città.

Tornando alla specificità dell'area, è proprio questa che ci ha suggerito di immaginare il prolungamento di attività come quelle svolte nell'ambito dell'Accademia di Brera. Si tratta quindi di precisare *quali* dovrebbero risiedere in questo contesto.

Se guardiamo al programma didattico dell'Accademia possiamo pensare di mantenere nell'attuale contesto tutta quella parte di corsi istituzionali che gli allievi frequentano nel corso dei primi anni formativi. Vi è poi, raggiunta una certa maturità da parte dell'allievo, la necessità di aumentare l'impegno sulle attività artistiche che consentono di raggiungere e affinare la propria personale poetica. Solitamente ciò avviene in spazi che sono fuori dalle mura dell'istituzione. La proposta è quella di far sì che l'allievo continui il suo lavoro in un ambito di relazioni e contaminazioni proprie del mondo dell'arte. Inoltre l'idea di un'Accademia come officina allargherebbe l'interlocuzione a settori dell'artigianato e dell'industria specializzata che già supportano l'arte e che troverebbero nello stesso luogo, con le loro rappresentanze, un'opportunità di sviluppo per le proprie attività.

Il mondo dell'arte oggi è sempre più coinvolto in processi finanziari che, pur restando fuori da aspetti didattici e di gestione di un'Accademia di Belle Arti, sono pur sempre aspetti con i quali lo studente si dovrà confrontare. Si pensi al ruolo delle gallerie e dei collezionisti del circuito internazionale e alla loro influenza sulle giovani generazioni che sentono sempre di più il peso di una *“committenza”* indefinita, ma presente con le sue aspettative di novità come dirompenza dell'opera nel sistema mediatico. Una pressione che allontana sempre di più le opere e i suoi autori dalle ragioni prime dell'arte.

Note

1. Vedi l'intervista a Carlo De Vito, *Il futuro di Farini una seconda Porta Nuova*, in *“la Repubblica”*, mercoledì 23 settembre 2015.

2. Franco Stefanoni, *Le mani su Milano. Gli oligarchi del cemento da Ligresti all'Expo*, Laterza, Milano 2014, p. IX. Questo saggio, in forma di reportage, ripercorre le vicende degli ultimi quarant'anni dello sviluppo urbanistico ed edilizio milanese.

Il Cimitero Monumentale e le linee ferrate: una storia per il riuso dello Scalo Farini

Gabriella Guarisco

Premessa

È praticamente impossibile ripercorre le tappe della trasformazione urbana di Milano nell'immediato intorno dello Scalo Farini senza incappare nella questione delle sepolture e dei luoghi ad esse dedicati. Sebbene da sempre il "povero estinto" costituisse un problema da dover gestire dignitosamente e nel rispetto di quanto imposto dalle diverse religioni nonché da un minimo di norme igieniche, la crescita improvvisa del numero degli abitanti della città ha imposto, in più fasi, l'identificazione dei luoghi di sepoltura e la conseguente costruzione dei cimiteri che oggi tutti conosciamo.

Dal punto di vista normativo – preso atto che le sepolture avvenivano nei recinti e nelle chiese nonché nei monasteri, quindi all'interno della cerchia murata delle città – è utile richiamare la *Déclaration Royale* di Luigi XVI che, fin dal 1776, imponeva il divieto di inumazione all'interno delle chiese proprio per i miasmi che le salme in decomposizione generavano rendendo l'aria irrespirabile. Negli stessi anni (1777-1778), a Torino, sono edificati i primi due cimiteri italiani, dedicati a San Lazzaro e a San Pietro in Vincoli. Questi due cimiteri, voluti dall'Amministrazione civica, su aree proprie, termineranno di svolgere la propria attività nel 1837¹. La disposizione che contribuisce pienamente a regolamentare le sepolture, resta l'ampiamente conosciuto Editto (12 giugno 1804) emanato da Napoleone a Saint Cloud: le sepolture dovranno essere effettuate al di fuori delle mura dalle città; le tombe dovranno essere tutte uguali, tranne quelle degli "uomini illustri" identificati da un'apposita commissione, per i quali è previsto un epitaffio. Esteso all'Italia (sempre da Saint Cloud, 1806) l'editto finisce col provocare un acceso dibattito politico e culturale. In seguito all'editto, a Parigi (1804) vengono istituiti a nord il cimitero di Montmartre, a sud quello di Montparnasse e ad est quello dedicato a Père Lachaise² (dal nome del gesuita confessore di Luigi XVI, Francois d'Aix de La Chaise - 1624-1709 - proprietario dell'area). Quando il Barone Georges Eugène Haussmann mette mano al grande Piano per Parigi, la proposta è quella di riservare un'enorme area (circa 800 ettari) fuori dai confini comunali a Méry sur

Oise, per formare un'unica necropoli raggiungibile da morti e vivi con un'apposita linea ferroviaria. Questo ambizioso progetto non ebbe seguito e i tre cimiteri, fin dal 1860, entrano a far parte del territorio comunale che si stava rapidamente espandendo a macchia d'olio. Il vero problema di questi primi tre cimiteri, ai quali se ne aggiungeranno ad oggi altri 11, sono le concessioni perpetue, che hanno costretto in anni recenti l'Amministrazione parigina a ricercare gli eredi e quindi a provvedere alla sistemazione delle zone più antiche, ormai completamente devastate.

Le sepolture a Milano

A Milano le cose non stanno messe diversamente: tra il 1696 e il 1782 esiste il Cimitero della Rotonda di San Michele a Porta Tosa (per i morti dell'Ospedale Maggiore), oggi Rotonda della Besana. Nella seconda metà del Settecento, sopprime le sepolture intorno alle chiese, sono formati sei "recinti": San Gregorio – il "Foppino" – a Porta Tosa (porta Venezia); il Gentilino a Porta Ticinese; il "Foppone di San Giovanni" a Porta Vercellina; il Foppone a Porta Romana; il Moiazza a Porta Comasina (Garibaldi) più tre luoghi di sepoltura suburbani (Monluè, Calvirate e Gratosoglio).

Tra il 1833 e il 1859, così come rilevabile dall'aggiornamento della Carta di Giovanni Brenna³, sono presenti oltre a quelli di Porta Venezia e Porta Nuova i due cimiteri fuori le mura di San Gregorio, in prossimità del Lazzaretto, e il "Foppone" situato nelle vicinanze della Cascina delle Abbadesse, detto cimitero della Mojazza. In questo momento i due cimiteri risultano già "divisi" dalla presenza della ferrovia che sta frattanto iniziando a strutturarsi al di fuori delle mura⁴.

La situazione della zona del grande snodo ferroviario intorno a Garibaldi-Centrale rispetto alla questione cimiteri viene meglio definita dalla *Carta di Milano con l'annessione dei Corpi Santi* (1873): mentre ancora esiste il cimitero di San Gregorio (e per ovvi motivi), nell'ansa prodotta dallo snodo ferroviario, a nord di Porta Garibaldi in località Lupetta, laddove la ferrata proveniente da sud si collega a quella proveniente da nord, fa la sua comparsa l'impronta di un nuovo cimitero, il "Famedio": è il luogo già stabilito dall'Amministrazione per le sepolture illustri, quello che sarà il grande cimitero Monumentale la cui storia costruttiva ha già preso avvio. È fin d'ora evidente che la scelta del luogo è quanto mai infelice sebbene nelle

intenzioni della municipalità vi fosse l'idea di costruire un luogo rappresentativo, monumentale, appunto. Le vicende dello sviluppo della città e delle sue profonde trasformazioni (peraltro ancor oggi in corso con la dismissione dello Scalo Farini) non fanno che confermarlo.

Nella lettura delle soglie storiche rappresentate della città, risultano poi presenti (1873) tre cimiteri più il costruendo Monumentale, ma soprattutto è evidente l'assetto che la linea ferrata ha assunto rispetto alla crescita della città. Il progetto che maggiormente interessa il tessuto antico e la struttura della città è l'apertura della nuova via Alessandro Volta con relativo prolungamento che genererà la formazione del lungo asse (che passa proprio sopra il bastione tra Porta Tenaglia e Porta Garibaldi) che vede la sua testata proprio nel Famedio del Monumentale (*Progetto di prolungamento della nuova via Alessandro Volta per la comunicazione diretta delle vie Solferino, Palermo e Montebello colla nuova Barriera da costruirsi attraverso al bastione di Porta Tenaglia sull'asse del viale al Cimitero Monumentale ed all'incontro con la Strada Comasina*). È da notare come la planimetria del Monumentale abbia ora assunto una forma definita, soprattutto ampliata rispetto alle precedenti rappresentazioni. La nuova via taglia completamente l'area del Panificio Militare e ad ovest rimangono invece ancora invariate l'Arena e la grande piazza d'Armi (salvato da Beltrami il Castello Sforzesco), una opportunità di riqualificazione della città verso nord sulla quale si sono moltiplicate le proposte progettuali. Com'è noto su quelle aree "libere", in qualche maniera svalutate dalla presenza del grande Scalo Sempione, si produrranno molti progetti, anche in base alle più volte riviste indicazioni del Piano Beruto, ma alla fine gli interessi speculativi della Fondiaria (proprietaria appunto di gran parte delle aree) genererà l'attuale assetto del Foro Bonaparte.

Il Monumentale: due Concorsi, un morto e un vincitore

Ben prima che venga identificata l'area sulla quale costruire il nuovo cimitero con il Famedio per gli "uomini illustri", esistono diversi progetti (ad esempio quello di Carlo Amati, *Progetto di cimitero con Pantheon*, 1802) e soprattutto va qui ricordato il Concorso annuale con tema *Un camposanto di trecento metri per lato con annesso oratorio* che l'Accademia di Brera promuove nel 1819 e che è vinto da

Francesco Durelli⁵ nel 1820.

Nel 1838 il Comune bandisce il primo concorso per la costruzione del cimitero Monumentale: ma la situazione politica e l'esito controverso del concorso stesso bloccano parzialmente la sua realizzazione.

Il bando emesso dal Municipio prevede che il nuovo cimitero trovi ubicazione "fori Porta Comasina [70.000 mq ... e debba costare] 1.300.000 lire, offrendo un premio di cento sovrane d'oro al miglior disegno"⁶. Al bando è allegata una planimetria dell'area (non reperita) e il tempo a disposizione per la redazione del progetto è di un anno⁷. La Commissione esaminatrice, oltre al podestà conte Gabrio Casati e ai consiglieri comunali, comprende gli architetti Luigi Canonica, Ferdinando Crivelli, Ferdinando Albertolli, Francesco Durelli, e l'ingegnere Righetti. Risultano allora vincitori i progetti di Alessandro Sidoli (1812-1855, per la composizione)⁸ e di Giulio Aluisetti (per ragioni economiche, in stile greco-romano). L'Accademia, chiamata ad esprimersi, sceglie il primo, quello di Sidoli; ma il Comune preferisce quello dell'Aluisetti che nel 1843 è incaricato di portare avanti il suo progetto. Accusato di aver utilizzato alcune delle idee di progetto degli altri concorrenti, Aluisetti viene sollevato dall'incarico e il concorso annullato. Ma nel frattempo i primi lavori sono iniziati.

Una prima notizia sull'andamento del concorso è fornita da Antonio Boucher sulle pagine de *Il Politecnico* (1840) che pubblica anche la planimetria che ruota completamente l'ingresso al cimitero rispetto agli altri progetti pervenuti al primo concorso, determinando il grande viale alberato d'ingresso⁹.

D'altro canto l'Accademia di Brera non smetterà negli anni di perorare la causa di Sidoli (che a Brera è Professore aggiunto di prospettiva) così come il *Giornale dell'Ingegnere Architetto ed Agronomo*¹⁰, che sosterrà culturalmente i suoi progetti. Infatti, chiusa la triste vicenda del concorso, Sidoli continua a lavorare al progetto per il grande cimitero fino al 1855 anno della sua morte¹¹. Ne dà notizia Salvator Mazza nelle pagine del *Giornale*:

"Così nel 1839 nel grande municipale programma di un Camposanto per questa Capitale, sopra dei venticinque concorrenti il suo progetto veniva dalla nostra Accademia giudicato e confermato il migliore. Ma, poiché al candido animo suo pareva quasi sopruso il riportare nuovi trionfi

sopra novelli studiosi non più alla sua ma all'altrui fama coadjuvava, illuminando ed assistendo gli altri che si arrischiavano alla difficile impresa. Credo inutile l'aggiungere come questi fossero sempre i prescelti nel giudizio del premio¹².

Altra cosa sono i disegni pubblicati e noti (Cfr. *Grandiosi progetti inediti di architettura*¹³, supplemento al "Giornale dell'Ingegnere Architetto e Agronomo", 1855 luglio-1856 giugno, vol. 3 e Selvafolta 2007) e il *Grandioso progetto per un Cimitero Monumentale per la città di Milano* (in rete commercializzato ora da più siti (es. <http://www.amazon.it>) e in originale (<http://www.lacasadelcollezionista.it/>, <http://www.ebay.it/>, <http://www.maremagnum.com/>, ecc., tutti in vendita con le quattro pagine di testo e i sette disegni) che inaugurava quella stagione.

Non a caso, nella prima delle quattro pagine del testo, firmato da P.A. Curti, di presentazione del *Grandioso progetto*... il primo punto è "Vecchia promessa" e vi si legge: "L'ingiustizia de' nostri antichi Padri Coscritti del Municipio, che rifiutarono il progetto di Alessandro Sidoli, dopo averlo applaudito e giudicato il migliore, noi non diremo entrasse veramente fra le cause della sua morte immatura; ma non dissimuleremo tuttavia di averci egli in vita più di una volta colle lacrime agli occhi parlato di quell'immeritato affronto, che sé della gloria, e la sua povera e numerosa famiglia del ricco guiderdone privava". Chiusa la vicenda del primo concorso e morto Aluisetti (1851: e qui si spiega come mai Sidoli proceda a disegnare il cimitero anche aiutando "altri" fino al 1855, anno della sua morte), nel 1860 (17 novembre), subito dopo la liberazione di Milano, viene indetto dal Consiglio comunale un nuovo concorso ed istituisce una nuova Commissione presieduta da Carlo Tenca e di cui fanno parte Camillo Boito, Giovanni Brocca, Errico Alvino, Francesco Mazzei (questi ultimi due restauratori...) e dagli artisti Vincenzo Vela e Giuseppe Bertini. La scadenza per la presentazione degli elaborati è fissata al 31 dicembre 1861 e l'area è ora di 180.000 mq. Da questa prima fase del secondo Concorso sono segnalati i cinque progetti di Luigi Agliati, Alessandro Arienti, Carlo Maciachini, Agostino Nazari e Cesare Osnago e a questi (agosto 1862) viene chiesta la redazione di nuovi progetti per il successivo mese di gennaio 1863. Frattanto cambia la Commissione che ora è composta da Beretta, Besia, Balzaretto, Sada, Strazza e Falcini ed è presieduta

da Mongeri. A questa seconda fase del concorso partecipa anche Camillo Boito. Il 22 dicembre 1863 la Commissione decreta che il concorso è vinto da Maciachini soprattutto per il fatto che il progetto poteva venir realizzato in successivi lotti. In merito al progetto (ma questa è storia nota) dal punto di vista formale il progetto richiama i caratteri dell'architettura bizantino-lombarda nelle fasce policrome di marmi di rivestimento¹⁴, inserendosi così nell'ampio dibattito sullo stile nazionale in corso proprio in quegli anni. Ma Camillo Boito che lo definisce "pittresco" e dal dibattito del Consiglio comunale emerge che Caimi sottolinea la "non felice distribuzione" e Balzaretto che denuncia come Maciachini "fu troppo poetico"¹⁵. Nel frattempo l'area già da anni individuata viene circondata dalla rete ferroviaria e il parere comune è che ormai quell'area dovrebbe essere dedicata allo sviluppo della città e che il Monumentale dovrebbe trovar posto altrove, tant'è che fin dal 1886 viene deliberata la costruzione del Cimitero Musocco a nord della città. La realizzazione del progetto di Carlo Maciachini, che tra l'altro utilizzava le strutture fino a quel momento già realizzate, prende avvio nel 1865. Del 1866 è una prima inaugurazione, anche se i lavori proseguiranno in più lotti¹⁶ diretti da Maciachini stesso fino al 1887 con il completamento del Famedio.

Il Crematorio del Monumentale e lo Scalo Farini: una ipotesi di integrazione

Una seppur rapida lettura della cartografia storica a confronto pone immediatamente in evidenza quanto Monumentale e Scalo Farini finiscano in un abbraccio mortale, addossati come oggi si trovano uno contro l'altro. Riconnettere e riqualificare l'intera area diviene oggi indemandabile, un'occasione imperdibile. Com'è noto il Monumentale, cresciuto negli anni fino ad occupare una superficie di 25.000 mq, è suddiviso, fin dalla sua origine, in "Ripati" (Acattolico, Israelitico, Ossario ecc.) e ospita diverse fabbriche specializzate. Tra queste, nella punta all'estremo nord, il Crematorio, ormai dismesso da diversi anni.

La delibera del Consiglio comunale per la costruzione "Tempio Crematorio" risale al 20 luglio 1875. A dare il via all'operazione sono le cospicue donazioni di Alberto Keller (1800-1874, massone: nell'edificio sono presenti alcuni dei

simboli caratterizzanti quali l'occhio massonico all'interno del delta raggiato, il compasso aperto con la squadra spezzata, la ruota, l'ancora e il timone) di fede evangelica, che qui venne cremato per volere testamentario (esecutore il Prof. Polli) per primo (dopo due anni di imbalsamazione) nel 1876. Nel Processo verbale della cremazione di Alberto Keller, che ricostruisce la vicenda della morte, dell'imbalsamazione e della provvisoria sepoltura nel cimitero acattolico, viene specificato che “datasi mano alla costruzione dell'edicola e dell'apparecchio crematorio e relativa officina sopra i disegni presentati, quanto all'edicola ed all'apparecchio dal prefato prof. Cav. Clericetti, e quanto all'officina dagli ingegneri signori Emanueli e Redaelli, avevano compimento i corrispondenti lavori entro un termine relativamente breve e con soddisfazione dell'Autorità municipale e della famiglia del committente, affidata essendosi l'esecuzione dell'edicola al cav. Arch. Carlo Macciachini e quella dell'apparecchio crematorio e del gazometro ai suddetti ingegneri Emanueli e Redaelli”¹⁷

Per la destinazione dei vari campi e per la costruzione del Crematorio (il primo forno progettato da Polli-Clericetti), ovvero per dare qui spazio all'inumazione dei diversi credo religiosi, il Monumentale assume un significato culturale assolutamente all'avanguardia non solo in Italia, ma anche in Europa. La notizia della costruzione del Crematorio e della cremazione di Keller è pubblicata da The New York Times il 19 febbraio 1876 (con data Milano 25 gennaio) con alcune curiose chiose:

“On the trout of the temple, under the dome, is a tablet with an inscription on which the following is translation: “Cremation Temple, donated at the desire of the noble Alberto Keller, to the City of Milan”.

After the completion of the edifice, the inventors experimented upon thee carcasses of dogs and other animals, for the purpose of determining how great a degree of heat and what time were necessary to consume a human body [...]. On that day, at 2 o'clock, the inventors of the system, accompanied by some of the relatives of the deceased, the principal municipal officers, and a large number of scientific men and journalists, representing the principal cities of Europa, assembled at the Keller tomb [...]. The City of Milan had reason to be proud; it was the first in the world”.

Della costruzione del Crematorio dà notizia anche *Le Rappel* del 12 maggio 1881, *Le XIXe siècle* (6 aprile 1882) e successivamente la *Revue de Lille* (IV a, T VII, 1893, p. 320 e ss) nell'ambito di un repertorio di diversi forni crematori fino a quel momento ideati (leggi soprattutto quello di Paolo Gorini, realizzato a Lodi e che sostituirà il primo Crematorio del Monumentale nel 1877; quello di Poma-Venini ed infine il Siemens costruito a Dresda). E mentre al 1881 sono già stati cremati oltre cento cadaveri a Milano, in Francia ancora non esiste neppure una Legge che ne permette la costruzione e il funzionamento. La questione è cruciale: le inumazioni per tumulazione iniziano ad essere “ingombranti” in quanto occupano troppo spazio, pertanto, dopo i Congressi medici di Firenze e Roma (1869 e 1871), il Senato italiano prima e la Camera poi deliberano un “Codice sanitario” ratificato da un reale Decreto che ammette la costruzione dei crematori (1873). Per questo motivo, la mancanza di una adeguata normativa (negli altri paesi almeno europei tale possibilità non era ancora ammessa), nel 1875 è fondata la Società di cremazione di Milano che promuove il primo forno¹⁸. Dal punto di vista della tecnologia di cremazione il primissimo forno (Polli-Clericetti) avrà vita brevissima in quanto sarà sostituito da quello ideato da Gorini e che incenerirà (1880) uno dei due precedenti progettisti, Polli. La differenza sostanziale (e macabra) sta nel fatto che Gorini, oltre a modificare i meccanismi di ingresso nel forno e a ottimizzare le fiamme – che possono raggiungere la temperatura di 700°C – aggiunge vetrate attraverso le quali si può vedere il processo di cremazione¹⁹.

Una descrizione, tra le tante, della consistenza dell'edificio è data proprio dalle pagine de *Les annales*:

“In fondo al Cimitero si eleva il Tempio Crematorio costruito con la donazione di M. Keller. L'aspetto è monumentale. L'interno del tempio è diviso in quattro sale: la prima serve da sala d'attesa; la seconda per deposito dei corpi; la terza da deposito per i combustibili e la quarta è la camera di cremazione. Più avanti, sotto il peristilio del tempio si conserva ancora l'urna crematoria inventata da Polli-Clericetti e nella quale, con l'uso di 270 ugelli a gas, si è ottenuta in un'ora e mezza la distruzione del corpo di M. Keller”²⁰

Molte successive trasformazioni hanno cambiato profondamente l'aspetto del Crematorio milanese

inizialmente progettato da Machiachini con Celeste Clericetti. Dismesso ormai da molti anni (1992) a causa delle emissioni del forno in piena città, resta abbandonato a se stesso, nonostante alcune manutenzioni già effettuate, con forme di degrado che progressivamente aumentano. Il Crematorio del Monumentale, pietra miliare di una storia costruttiva che non aveva precedenti in Europa ed oggi testimonianza fisica di quella storia, diviene la cerniera di una riqualificazione della quale i progetti in questo volume presentati costituiscono solo una minima parte del grande lavoro di ricerca effettuato nel corso degli anni presso la Facoltà di Architettura civile del Politecnico di Milano. Un'opportunità di riqualificazione non trascurabile nell'ambito della proposta di riuso dello Scalo Farini a sede dell'Accademia di Brera che con tante energie e impegno aveva partecipato alla primissima fase della costruzione del Monumentale e che oggi potrebbe tornare, dopo quasi duecento anni, a dare un significato e un senso culturalmente alto a questi luoghi dismessi della Milano del secondo millennio.

Note

1. Mentre il cimitero di San Lazzaro è oggi scomparso, quello di San Pietro in Vincoli rimane ancora perfettamente riconoscibile, nonostante una progressiva perdita dell'originaria funzione: nel 1828 si procede alla progettazione del nuovo cimitero monumentale della città, resosi necessario per il costante aumento della popolazione, sicché a partire dal 1837 i cimiteri precedenti non accettano più nuove inumazioni, se non nei mausolei di famiglia. Lo scoppio, nel 1852, della polveriera del vicino Arsenale militare crea danni ingenti al cimitero di San Pietro in Vincoli, cui si sommano i danni di guerra, portando alla chiusura definitiva del camposanto nel 1945, mentre nel 1970 si determina il trasferimento di ogni resto di inumazione a seguito delle ripetute profanazioni delle tombe rimaste. Abbandonato per quindici anni, nel 1984 è riaperto sperimentalmente come teatro di rappresentazioni, riscuotendo un largo successo, che spinge, dal 1988, a un restauro integrale, così che ora risulta largamente accessibile.
2. Il cimitero di Père Lachaise, progettato nel 1803 da Alexandre-Théodore Brongniart, apre i battenti il 21 maggio 1804, ma nel 1815 su 17 ettari esistono solo 2000 sepolture. Per promuovere le sepolture in questo cimitero nel 1817 vengono qui traslati i resti di Molière e La Fontaine, Aloïse e Abelardo e Savinien Cyrano de Bergerac. Da quel momento il cimitero subisce almeno cinque ampliamenti passando da 17 a 49 ettari. Com'è noto, a seguito delle sepolture di personaggi illustri (Marcel Proust, Maria Callas, Gioacchino Rossini, Oscar Wilde, ecc.) oggi il cimitero è divenuto meta dei turisti ed ogni anno visitano il Père Lachaise oltre un milione di turisti.
3. <http://www.museodellacartografia.lombarda.it/pdf/Giovanni%20Brenna.pdf>
4. G. Guarisco, *Gli scali ferroviari di Milano: la conservazione nella trasformazione*, in "Milano scali ferroviari", a cura di S. Protasoni,

Libraccio, Milano, 2009, pp. 151-161.

5. [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-durelli_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-durelli_(Dizionario_Biografico)/)
6. Antonio Boucher, *Sulla pianta del proposto Camposanto di Milano*, "Il Politecnico. Repertorio mensile di studi applicati alla prosperità e cultura", Milano, maggio 1840, pp. 493-495. Il lotto è triangolare e Boucher non manca di sottolineare che "mi sembrava anche difficile combinare in una forma triangolare una bella pianta e uno spazioso viale che corrispondesse alla grandezza del fabbricato, benché non fosse dal programma prescritto, e che, sia il viale che il principale ingresso guardassero la città". Questa notizia motiva le scelte progettuali dei disegni inediti di Sidoli qui pubblicati. Ma Boucher, visti i disegni esposti post concorso, attacca decisamente la scelta dell'area e "l'infelice sua forma che costringe i concorrenti a posizionare l'ingresso su via Val Assina e i visitatori a un lungo percorso un quarto di miglio più del bisogno". Cfr. *La biblioteca di Carlo Cattaneo*, a cura di C.G. Lacaita, R. Gobbo, A. Turiel, Casagrande, CH, 2003.
7. Purtroppo fino ad oggi (e a partire dagli anni Ottanta) negli archivi del Comune di Milano non è stata ritrovata traccia dei documenti relativi a questo concorso.
8. Su Alessandro Sidoli e il Monumentale: A. Sidoli, *L'artista italiano: 72 tavole, diversi disegni mobili*, Degregori, Milano, 1855; A. Sidoli, *Opere e studi d'ornamento e d'architettura di Alessandro Sidoli*, in "Giornale dell'ingegnere, architetto ed agronomo", vol. 3, 1855, 1 luglio; *Disegni originali di architettura e decorazione di Alessandro Sidoli*, in "Giornale dell'ingegnere, architetto ed agronomo", vol. 5, 1857, 1 dicembre; *Grandioso progetto di un cimitero monumentale per la Regia Città di Milano dell'Architetto Alessandro Sidoli* in "Lavori e Progetti di valenti architetti moderni italiani", Milano, 1860; *Disegni architettonici ed ornamentali d'Alessandro Sidoli: opera postuma a totale beneficio della di lui famiglia*, Milano, Pagani, dopo il 1857; G. Canella, *Gli aspetti figurativi dell'architettura romantica milanese*, Corso di "Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti" tenuto da E. Natan Rogers, Politecnico di Milano, luglio 1959; O. Selvafolta, *Carlo Cattaneo e "il bello trovato": le ragioni dell'ornamento*, in "Rassegna", XII, 41, 1990; V. Giola, D. Turati, *L'ultima architettura di Alessandro Sidoli: ville De Vecchi a Corte Nuova. Progetto di conservazione e riuso*, tesi di laurea a.a. 1989/1990, relatore M. Dezzi Bardeschi, correlatore G. Guarisco; V. Giola, D. Turati, *Villa De Vecchi a Cortenova. Riscoperta di un capolavoro*, Ed. Com. Montana, Lecco 1991; *Il Monumentale di Milano Il primo Cimitero della libertà 1866-1992*, a cura di M. Petrantoni, foto di Gianni Berengo Gardin, Electa, Milano, 1992. R. Pavoni, *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration* (Cambridge Studies in Italian History and Culture) Hardcover – 13 Jun 1997; *Milano pareva deserta ...: 1848 - 1859; L'invenzione della patria*, incontro sulle Arti, Milano, 19-20-21 marzo 1998, R. Cassanelli, S. Rebora, F. Valli, Accademia di Brera, Istituto di teoria e storia dell'arte, 1999; M.A. Giusti, E. Godoli, *L'Orientalismo Nell'architettura Italiana Tra Ottocento E Novecento*, Maschietto & Musolino, 1999; R. Pavoni, C. Mozzarelli, *Milano 1848-1898: Tra un regno e l'altro; Il governo di Milano; La società milanese*, Marsilio, 2000; *La cultura architettonica nell'età della restaurazione*, a cura di G. Ricci, G. D'Amia, Mimesis, 2002; O. Selvafolta, *Monumentale: museo a cielo aperto*, Silvana, 2002; O. Selvafolta, *Il Cimitero Monumentale, il Famedio e la città di Milano* (pp. 183-200) e M.A. Breda, *Costruire un grande cimitero. Note sul cantiere del Monumentale di Milano* (pp. 201-212), in "L'architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città 1750-1939", a cura di M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, Milano, Skira, 2007; Ornella Selvafolta,

The Monumental Cemetery and the City of Milan: a Place for the Arts and for Celebrating Civic Identity in “Der bürgerliche Tod, Icomos. Hefte des deutschen Nationalkomitees”, XLIV, Verlag Schnell, München 2007, pp. 60-68. M. Canella, *Paesaggi della morte, Riti, sepolture e luoghi funerari tra Settecento e Novecento*, Carocci, Roma 2010. O. Selvafolta, *Arte funeraria e identità sociali tra Ottocento e Novecento: soggetti, biografie, virtù del ricordo*, in “Lo splendore della forma. La scultura negli spazi della memoria”, Luca Sossella, Roma 2012, pp. 331-350; O. Selvafolta, “Un argomento bello e solenne”: il *Cimitero Monumentale della città di Milano*, in “Architettura a Milano negli anni dell’Unità. La trasformazione della città, il restauro dei monumenti”, a cura di M. Grandi, Libraccio, 2012, pp. 163-181; M.C. Loi, *Alessandro Sidoli, precursore dell’architettura risorgimentale*, in “Architettura a Milano negli anni dell’Unità. La trasformazione della città il restauro dei monumenti”, pp. 109-126.

9. Antonio Boucher, *Sulla pianta del proposto Camposanto di Milano*, “Il Politecnico. Repertorio mensile di studi applicati alla prosperità e cultura”, Milano, maggio 1840.

10. *Il Politecnico. Repertorio mensile di studi applicati alla prosperità e cultura*, maggio 1840.

11. *Grandioso progetto di Camposanto per la città di Milano*, allegato al “Giornale dell’Ingegnere, Architetto ed Agronomo”, 1854 luglio – 1855 giugno, vol. 2, pp. 563-564. Scrive P.A. Curti (p. 564): “Spirato il tempo al concorso prefinito, due progetti peculiarmente richiama-vano l’attenzione della Municipale Commissione incaricata dell’esame di essi, e già senza contrasti veniva aggiudicata la palma a quello di cui apertasi la scheda si trovava essere autore Alessandro Sidoli; ma siccome questo non era il nome che a taluno de’ più influenti della Commissione fosse stato raccomandato, s’ebbe da lui ricorso al meschino rimedio di povere eccezioni le quali giunsero tuttavia a sospendere la definitiva aggiudicazione del premio”. Così Sidoli, privato dei soldi del premio si ritrova a dover far fronte ai bisogni della numerosa famiglia in altro modo: cfr. bibliografia nota 8. *Giornale dell’Ingegnere, Architetto ed Agronomo*, luglio 1855, vol. 3, pp. 95-96; *Giornale dell’Ingegnere, Architetto ed Agronomo*, dicembre 1857, vol. 5, pp. 343-344 con il quale gli editori De Vecchi e De Gregori aprono la sottoscrizione per la pubblicazione dei *Disegni originali di Architettura e Decorazione* di A. Sidoli. L’opera, la cui tiratura era prevista in 500 copie, doveva essere composta da 24 fascicoli ed ogni fascicolo doveva contenere 2 litografie dei disegni originali al costo di 2 lire a fascicolo. Lo scopo era quello di raccogliere fondi per la numerosa famiglia Sidoli di cui restavano la moglie e otto figli. *Disegni originali di Architettura e Decorazione di Alessandro Sidoli*, in “Giornale dell’Ingegnere Architetto ed Agronomo”, vol 5, 1857 (ma 1858).

12. S. Mazza, *Ad Alessandro Sidoli. Necrologie lette sulla salma il 23 luglio 1855*, “Giornale dell’Ingegnere Architetto ed Agronomo”, vol. 3, luglio 1855, p. 30. Qui vedi anche il necrologio di P.A. Curti, pp. 32-34.

13. Dal 1856 (Cfr. *L’invenzione della patria*, 1999, pp. 102-104) il “Giornale” decide di pubblicare ogni sei mesi i grandi *In-Folio* dei maggiori progetti di architettura dei concorsi annuali dell’Accademia di Brera, il primo dei quali è quello di Alessandro Sidoli: *Progetto per un grandioso cimitero monumentale per la Regia città di Milano*, del 1855, ovvero dopo la morte di Sidoli. Ne dà notizia anche il *Giornale dell’I.R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti*, T. VIII, 1856, pp. 448-449. Vedi anche “Il Crepuscolo”, *Del progetto di un pubblico cimitero in Milano. I e II*, a. VII, n. 15, 13 aprile e n. 16, 20 aprile 1856; *Ancora del progetto di un pubblico cimitero in Milano*, a. VII, n. 18, 4 maggio 1856; *Le novità edilizie di Milano*, a.VIII, n. 13, 29 marzo 1857; *Di un*

nuovo progetto pel Cimitero di Milano, a. VIII, n. 23, 7 giugno 1857. Cfr. Selvafolta 2009, p. 149.

14. Giuseppe De Finetti: “Ma ecco che con la libertà politica si ebbe in Milano un caratteristico, interessante pronunciamento artistico contro il progetto che l’architetto Aluisetti aveva delineato “in stile classico”. Quello stile non lo si voleva più, giacché la tendenza “moderna” era agli stili medievali. La ribellione artistica riuscì a trionfare e si ebbe un concorso vinto dall’architetto Maciachini con quel progetto in stile medievale-pisano che vediamo realizzato nel nostro cospicuo cimitero.” Da Giuseppe De Finetti, *Milano: costruzione di una città*, Hoepli, Milano, 2002, pag. 105.

15. Verbale della Seduta straordinaria del Consiglio comunale della città di Milano, 22 dicembre 1863. ACMi. Il progetto Maciachini è definitivamente approvato ma con nove voti contrari su trentotto presenti.

16. Fasi costruttive: 2 novembre 1866, benedizione del Camposanto; 1 gennaio 1867, prime inumazioni; 1870, completamento del recinto in muratura; 1874, Ossario con cappella; 1876, il Famedio a completamento della facciata (terminato nel 1887); 1876, il Crematorio; 1970 Completamento della parte destra del prospetto.

17. ACMi

18. *The New York Times* il 19 febbraio 1876. C. Clericetti, *Il Politecnico: rivista di ingegneria, tecnologia, industria, economia, arte ...*, Volume 37, 1889. *Inaugurazione del nuovo tempio crematorio e cineratio di Milano nel cimitero monumentale*, Stucchi, Milano, 1897. *I progressi della cremazione*, Società di cremazione di Milano, Civelli, 1886. P. Schivardi, *Il tempio crematorio nel nostro Cimitero Monumentale*. - Lettera ai Direttori F. Conti, A. Comba, *La morte laica: Storia della cremazione in Italia* (1880-1920), Paravia/Scriptorium, 1998. A. Sayno, *Commemorazione della vita e delle opere di Celeste Clericetti*. Lettura fatta al Collegio degli Ingegneri ed Architetti nell’Adunanza del 17 marzo 1889 in occasione della inaugurazione del ricordo monumentale che venne eretto, “Estratto dagli Atti del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Milano”, anno XXII, fasc. 1, 1889 pp. 354 ss. *Revue de Lille*, IV, T VII, 1 Livraison, Novembre 1892. *Le Rappel* del 12 maggio 1881. *Le Génie Civil*, T I, a. IX, marzo 1881.

19. *Les Annales Politiques et littéraires*, II a, n. 51, 15 giugno 1884, p. 380.

20. *Les Annales Politiques...*, 1884, p. 380.

Dettaglio della Pianta della città di Milano e suoi contorni per circuito di tre e più miglia. Stampata da Antonio Bossi (negozio di stampe con sede in Milano, Piazza del Duomo, 4079) al 1810: sono individuabili i sei cimiteri istituiti nella seconda metà del Settecento e il Lazzaretto già "tagliato" dalla ferrovia.



Dettaglio dell'aggiornamento della Mappa dei dintorni di Milano di Giovanni Brenna (1826, 1838, 1848-1859): la ferrovia taglia appieno, in sopraelevazione il Lazzaretto e corre parallelamente alle mura. Sono riconoscibili il cimitero di San Gregorio (ampliamento del Foppone, oggi fuori Porta Venezia, definitivamente chiuso nel 1883) e quello della Mojazza (attuale piazza Lagosta, definitivamente chiuso nel 1895).



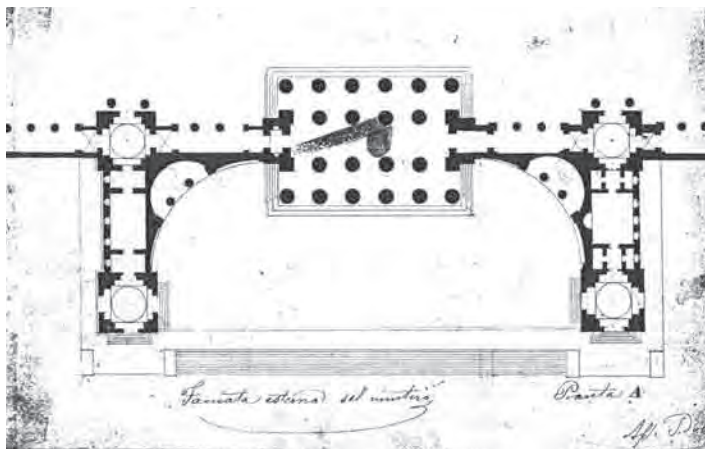
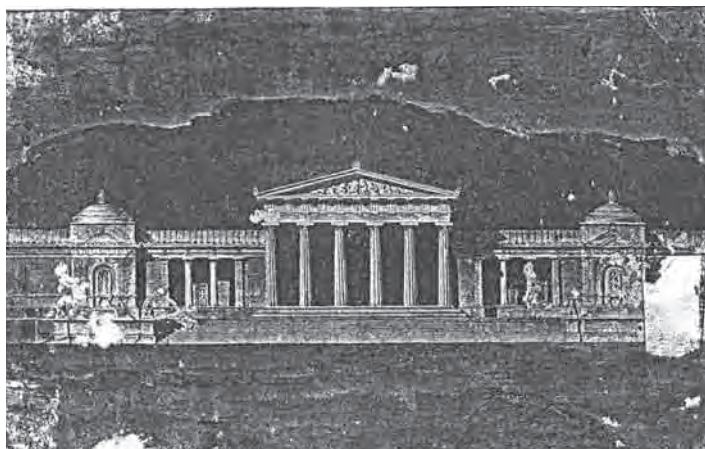
Milano con l'annessione dei Corpi Santi, 1873. Dettaglio con l'impronta del nuovo Cimitero (da Milano nell'Unità nazionale 1860-1898, a cura di G. Rumi, A.C. Buratti e A. Cova, Pizzi, Milano, 1991).

Emilio Bignami Sormani, Carta Idrografica di Milano, 1885 (Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, da Milano nell'Unità nazionale 1860-1898, a cura di G. Rumi, A.C. Buratti e A. Cova, Pizzi, Milano, 1991). È già stato realizzato lo sfondamento del bastione tra Porta Tenaglia e Porta Garibaldi per realizzare il lungo viale alberato al Famedio del Monumentale.



A. Boucher, planimetria del progetto per il cimitero, 1840.

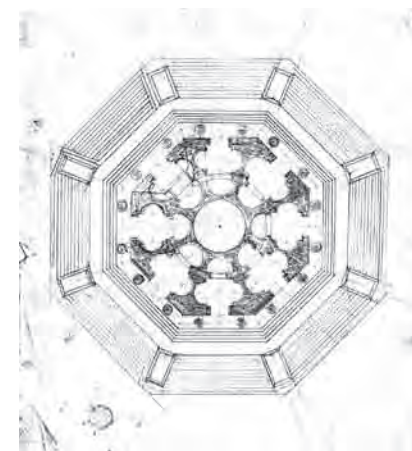


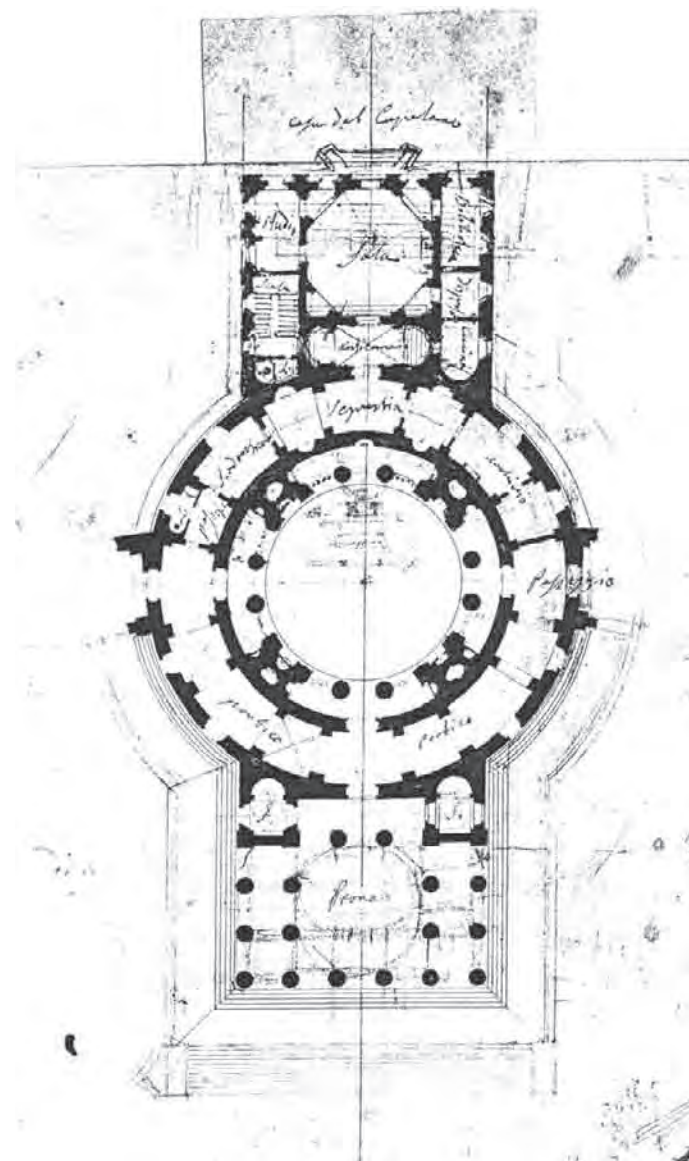
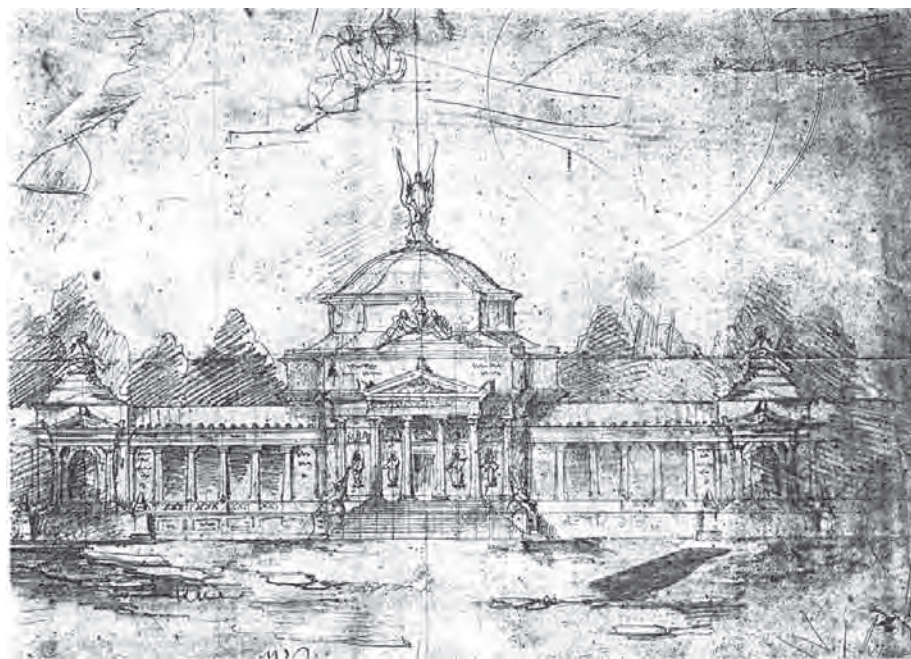
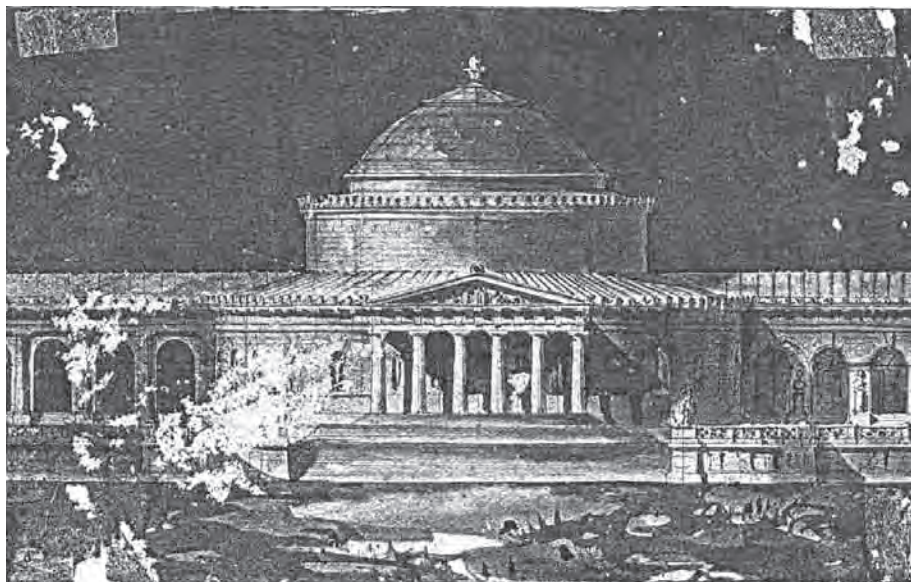


A. Sidoli, progetto 1838-1840. In alto: Prospetto e sopra Facciata esterna del cimitero, Pianta A (Archivio privato Arnaldo Sidoli). I disegni (fotocopie degli originali e pertanto non tutti propriamente "belli") qui per la prima volta pubblicati sono stati ritrovati alla fine degli anni Ottanta dai due allora laureandi Vittorio Giola e Davide Turati

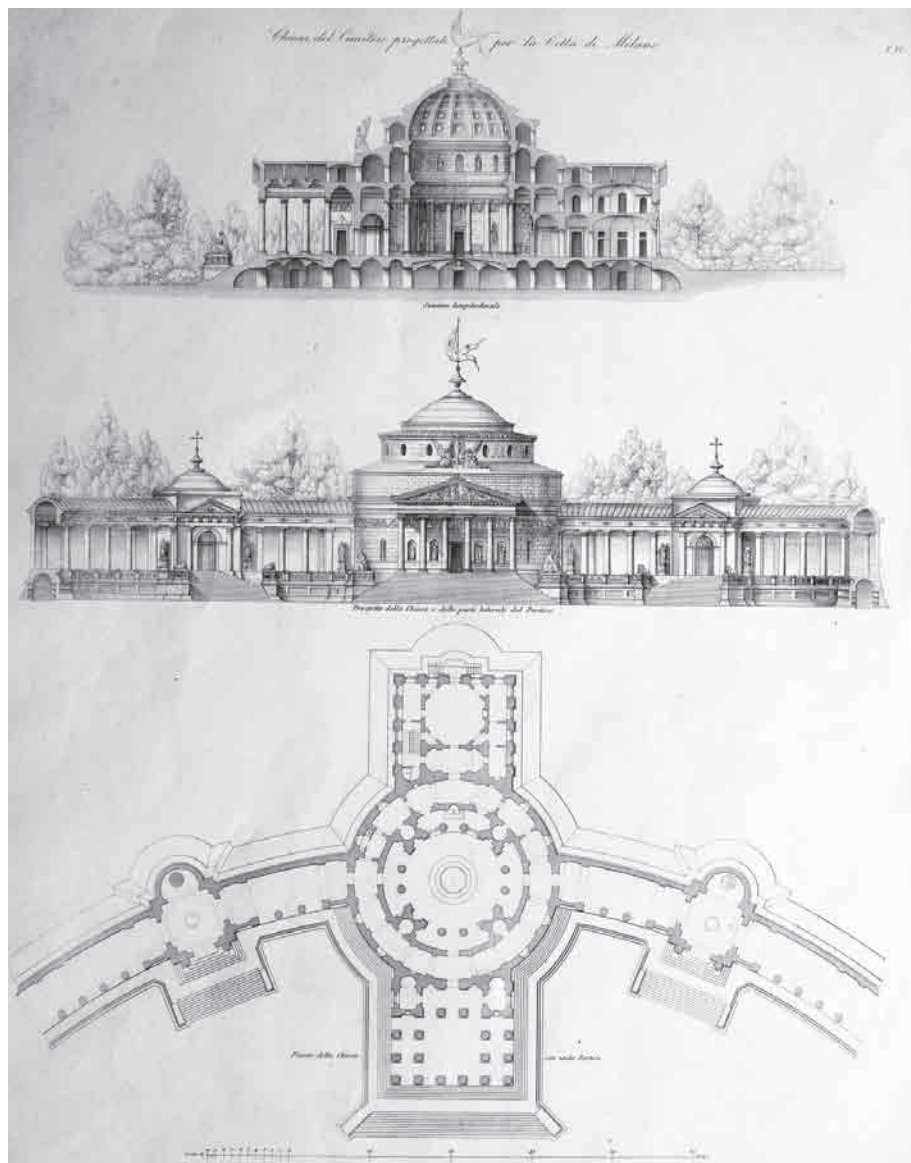
presso l'ultimo erede oggi scomparso. Con questi, ne sono stati ritrovati moltissimi altri ancora inediti con i più svariati soggetti alcuni dei quali dovevano entrare a far parte della pubblicazione Disegni originali di Architettura e Decorazione. Prossimamente, reperiti i fondi necessari, è prevista una mostra e un volume

A Sidoli, progetto del 1838-1840: prospetto e pianta del Faro (archivio privato Arnaldo Sidoli).





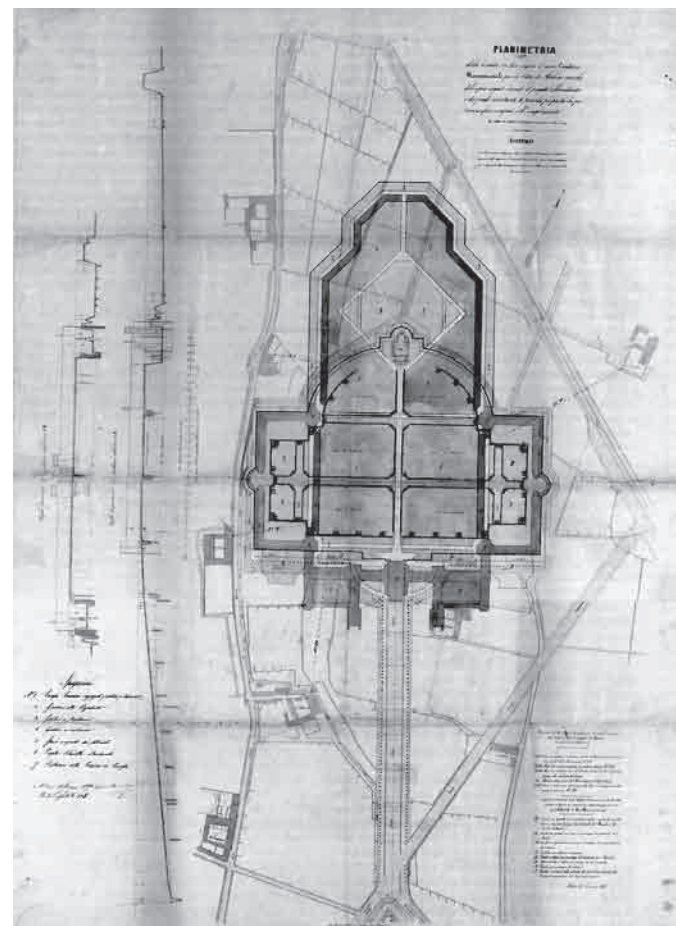
Sidoli, progetto
1838-1840. Prospetti
e pianta della chiesa
del Cimitero (archivio
privato Arnoldo
Sidoli).



A. Sidoli, Chiesa del Cimitero progettata per la città di Milano. Sezione longitudinale; Prospetto della Chiesa e delle parti laterali del Portico; Pianta della Chiesa con

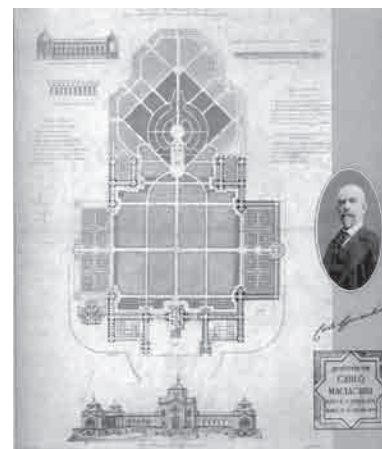
unito Portico. Da A. Sidoli: Progetto per un grandioso cimitero monumentale per la Regia città di Milano, "Giornale dell'Ingegnere, Architetto ed

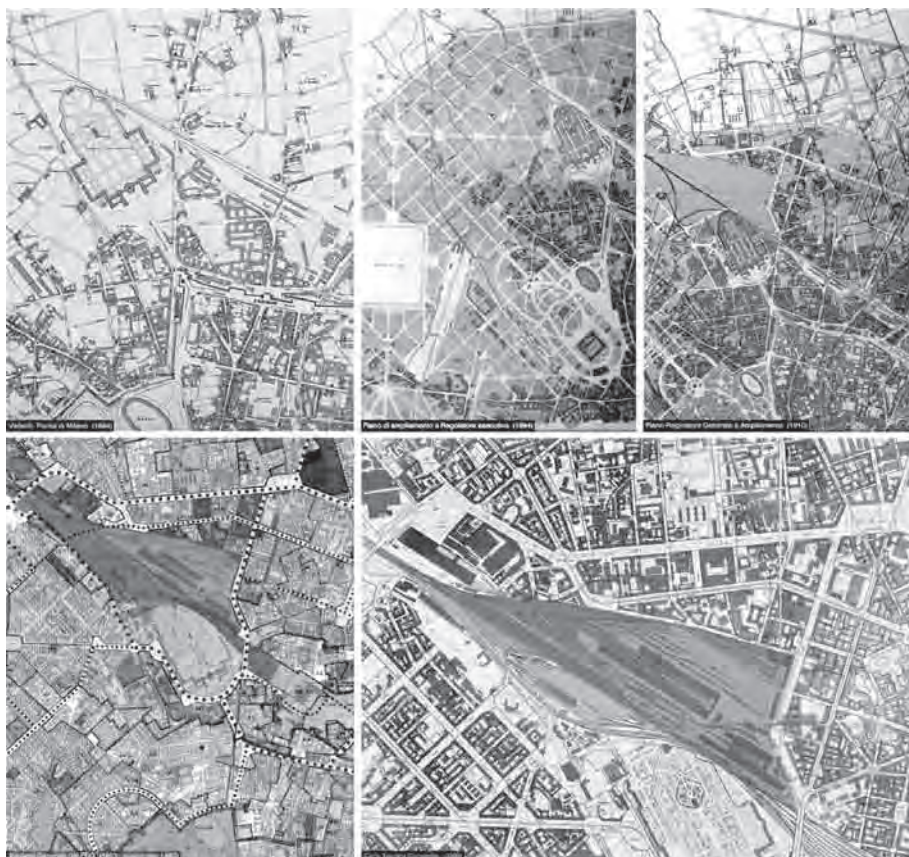
Agronomo", anno III, semestre II, Saldini, Milano, 1856.



C. Maciachini, planimetria, prospetti e sezioni del Progetto Disegnato dall'architetto Carlo Maciachini ed approvato dal Consiglio Comunale nella seduta del 23 dicembre 1863 (da Il Monumentale di... 1992, pag. 51).

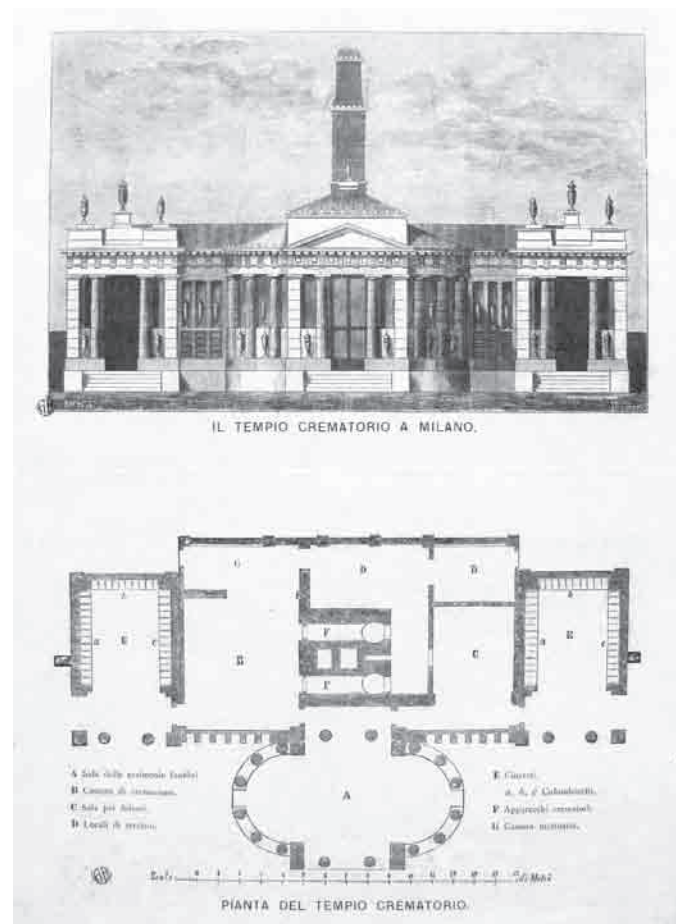
Maciachini, Planimetria di progetto del Cimitero Monumentale, 27 giugno 1870. È evidente l'impronta del cimitero progettato da Aluisetti sulla quale è ridisegnato l'assetto del Cimitero (da L'architettura della Memoria... 2007).





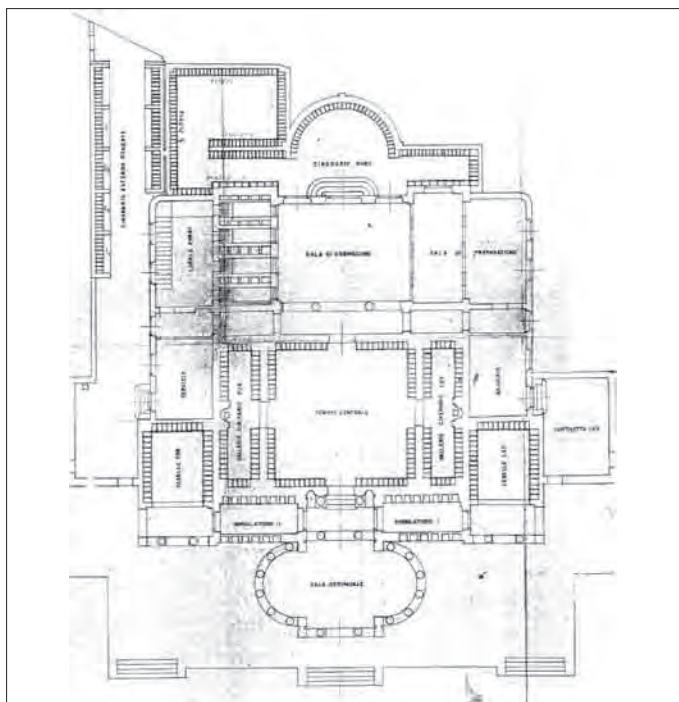
Le soglie storiche dell'area Monumentale-Farini. Da sinistra a destra, in alto: 1884, 1894, PRG 1910. In basso: variante al PRG del 1950 aggiornata al 1980 e Carta tecnica Comunale del 2000. Tav. 2 del lavoro di ricerca annuale del Laboratorio di Restauro tenuto da G. Guarisco, C. Achille e P. Jarossi, a.a. 2010-2011, sullo Scalo merci Farini, studenti M. Broggin, G. Grandin, S. Paganini e S.

Ribaldone. Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura civile, Corso di laurea in Scienze dell'Architettura. È evidente come, dopo il 1910, Scalo Farini e Monumentale si siano progressivamente addossati l'uno all'altro.



Il Crematorio dopo gli ampliamenti. È visibile la ciminiera oggi non più esistente. Veduta del Crematorio nel 1876, prima degli ampliamenti. L'edificio era addossato alle mura di cinta del Monumentale. Entrambe da Archivio Bertarelli.



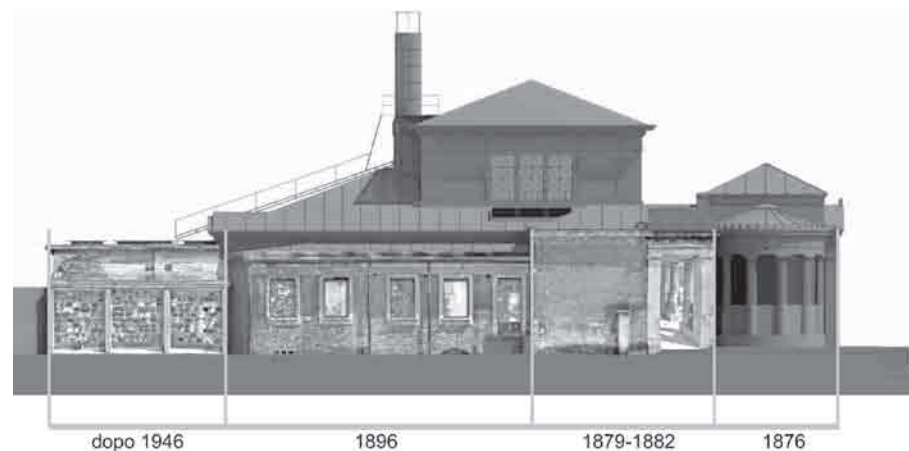


Planimetria dello stato attuale.

Le trasformazioni apportate al Crematorio tra il 1879-1882. Da M. Biella, G. Minussi, F. Olivari, F. Prina, Il Tempio Crematorio del cimitero Monumentale di Milano, Laboratori integrati di Progettazione dell'architettura 2 (Prof. L. Monica) e Restauro architettonico (Prof. G. Guarisco), Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura civile, Corso di laurea in Scienze dell'Architettura, a.a. 2010-2011.

L'ampliamento progettato dall'architetto Augusto Guidini e le trasformazioni della fabbrica al 1896. In rosso le nuove aggiunte e in gialle le demolizioni. L'ampliamento del Crematorio comporta il raddoppio della fabbrica e la formazione di un piano interrato. 1. Tempio centrale; 2. Sala di cremazione; 3. Sala di preparazione; 4. Locale forni; 5. Archivio; 6 a e b Gallerie cieche; 7. Locale di servizio. Da Biella, Minussi, Olivari, Prina 2011.

Terza soglia storica delle aggiunte e modificazioni. Gli interventi in rosso sono databili al secondo dopoguerra. Da Biella, Minussi, Olivari, Prina 2011.



Fotoraddrizzamento del Crematorio al 2011. Da Biella, Minussi, Olivari, Prina 2011.

Ricostruzione delle trasformazioni nel tempo sul fotoraddrizzamento del fianco verso nord. Da Biella, Minussi, Olivari, Prina 2011.

**Morfologia e manufatti edilizi. Stato attuale
e possibile riuso**
Mehrnaz Rajabi

La storia della Milano ottocentesca e lo sviluppo del suo sistema ferroviario, sono profondamente legati al fenomeno dell'industrializzazione con l'espansione della città verso la periferia, al tentativo di governo degli strumenti urbanistici, a partire dal momento della costruzione della prima ferrovia Milano-Monza e della prima stazione di Porta Nuova, per servire al commercio, subito fuori l'antica cerchia delle Mura Spagnole. Agli inizi del Novecento, il suburbio settentrionale che ha già subito mutamenti fondamentali, con la nascita delle Ferrovie dello Stato e le applicazioni del piano centralista di riassetto ferroviario – con la demolizione della vecchia stazione centrale, la costruzione della nuova e l'ampliamento, nell'area a Nord del Cimitero Monumentale, dello scalo merci di via Farini, vede il completamento del lungo arco di binari della cintura Nord, esteso qualche anno dopo alla cintura Est.

Gli scali ferroviari milanesi divengono nella cintura milanese, con l'estensione radiale della città, una sorta di arcipelaghi urbani separati dai tessuti urbani, ma ben collegati al sistema infrastrutturale. Lo scalo Farini tuttora, secondo L'Accordo di Programma del 2009, è sviluppato lungo direttrice nord-ovest con lo scopo di integrare il vasto hinterland milanese, e riequilibrare le applicazioni derivate dall'originario Piano urbano di Beruto e la serie conseguente degli interventi a queste legati. Oggi lungo questa diagonale nord-ovest/sud-est si susseguono decisivi interventi allo scopo di modificare e riqualificare il sistema lineare dei vuoti urbani creatisi nella periferia, le aree di Bovisa, quelle dell'Expo 2015 e di Rho Fiera.

Un sistema di "arcipelaghi urbani" che ha la sua origine nel Cimitero Monumentale, uno dei prodotti del "risveglio dell'iniziativa urbanistica" nella fine dell'Ottocento, verso sud, direttamente collegato al centro della città con un'asse e, verso nord, affacciato sull'area dello Scalo Farini.

Lo sviluppo dell'area dello Scalo alla fine dell'Ottocento, ha luogo a partire dalla costruzione della prima linea ferroviaria nord-ovest (1857), con i primi insediamenti industriali alla Bovisa, l'impostazione delle attività produttive di servizio nelle vie limitrofe e in crescendo l'interferenza e la sovrapposizione delle linee ferroviarie

con le stesse vie urbane. L'area dello scalo è compresa tra il cavalcavia Bacula e il ponte di via Farini che sovrappassa la linea FF.SS. "Milano-Varese", con una straordinaria accessibilità ferroviaria e automobilistica. Tra gli elementi notevoli riconoscibili in prossimità dello Scalo Farini emerge la presenza dei due complessi ai margini dell'area, dominanti nel disegno urbano, il citato Cimitero Monumentale e la Villa Simonetta.

La villa - attuale sede della Civica Scuola di Musica Claudio Abbado - è un esempio importante di residenza patrizia suburbana rinascimentale, costruita intorno alla fine del '400 per il Cancelliere di Ludovico il Moro, Gualtiero Bascapè, su un terreno di proprietà dell'Ospedale Maggiore, con una struttura a "U" formata da un corpo centrale affiancato da due ali porticate. Venne ampliata e trasformata radicalmente da Domenico Giunti per Ferrante Gonzaga (1547), Governatore di Milano e riconfigurata secondo un progetto barocco con disegno prospettico di spazi verso il giardino e il paesaggio della campagna. In seguito la villa pervenne ai Simonetta, da cui prende oggi il nome. Attualmente, della struttura quattrocentesca della prima villa rinascimentale di Milano, è rimasta soltanto un porticato a cinque arcate con capitelli bramanteschi sul lato est, verso il giardino, mentre la facciata principale, frutto di una ricostruzione del secondo dopoguerra, segue il disegno di Domenico Giunti con alla base un portico a volta con nove archi su pilastri e semicolonne addossate e due ordini di logge colonnate superiori con balaustre ornate. Ancor oggi sono in parte riconoscibili le tracce antiche e il rapporto prospettico con la campagna, quasi totalmente perduto con l'espansione ottocentesca e la costruzione della ferrovia Nord Milano in prossimità del giardino, e le distruzioni belliche dei bombardamenti degli scali ferroviari limitrofi. Pur in presenza della sospensione nel disegno urbano generata dal fascio dei binari dello scalo, sia la Villa che il Cimitero Monumentale mantengono una forza compositiva, la prima con l'asse dell'antico giardino, il secondo con il prolungamento del suo asse di simmetria principale, originato dai bastioni di Porta Volta, oltre lo Scalo, nella via Degli Imbriani.

Dopo la dismissione dello Scalo del Sempione del 1905, lo Scalo Farini assume il ruolo di interscambio principale delle merci tra Nord- Ovest e Nord- Est. Nel corso degli anni, dal primo dopoguerra fino ad oggi, i suoi edifici sono

interessati da mutamenti e da interventi di manutenzione con la demolizione di gran parte di essi. Tra i principali rimasti oggi, vi sono gli edifici del comparto doganale – la Porta d'Ingresso e il Fabbricato con Uffici (edificio della dogana) lungo la via Valtellina -, i Magazzini Merci delle FF.SS. e l'Ex-deposito di San Rocco collocati in stretta relazione con il tracciato dei binari. La costruzione della Porta d'Ingresso lungo la via Valtellina avviene nei primi anni del Novecento identificando l'unico ingresso urbano del comparto doganale costituito da tre corpi con sistemi di copertura indipendenti, quello centrale maggiormente decorato caratterizzato dalla presenza della grande porta d'ingresso mentre, i laterali più bassi destinati a ospitare gli uffici Guardia di Finanza. L'edificio della dogana – un manufatto degli anni '20 sulla via Valtellina -, attualmente appartiene agli uffici delle FF.SS. ed a quelli della Dogana, ed è stato prima ampliato nella struttura e poi interessato da una manutenzione strutturale e impiantistica. La fabbrica si presenta oggi, con una pianta a forma rettangolare, con due corpi minori laterali ed è costituita da una tradizionale sistema a muratura portante in elementi di laterizio, con falsi pilastri in bugnato negli angoli, zoccolatura perimetrale e rivestimento con intonaco, e con un sistema di copertura a due falde in tegole.

I Magazzini Merci risalgono alla prima fase di edificazione dello scalo, gli anni Venti del Novecento, e hanno dimensioni importanti, il primo, per lo stoccaggio, vicino all'edificio della dogana, il secondo al centro dell'area del settore delle FF.SS. con binari tra i due corpi longitudinali principali. Quell'ultimo, Magazzino per gli arrivi e le partenze, è rilevante sia per dimensione, che per importanza delle funzioni al proprio interno e nel corso degli anni è stato oggetto di diversi interventi di restauro e di adeguamento impiantistico. I due corpi lineari affiancati sono stati collegati con un corpo di fabbrica trasversale, negli anni '80, all'estremità orientale, ed hanno un basamento rialzato a terra di circa 1 m per agevolare le operazioni di carico e scarico delle merci lungo i lati esterni di due bracci. La struttura portante dell'edificio, realizzata in cemento armato, è costituita da pilastri organizzati su una griglia di 8 x 8 m, mentre la copertura è sostenuta da travi che reggono l'orditura primaria e secondaria e lucernari in ferro. Successivamente alla costruzione, negli anni '30, è stato aggiunto all'estremità di uno dei corpi

longitudinali, un prolungamento con la stessa misura del modulo usato nei bracci longitudinali e realizzato in acciaio. L'Ex-deposito Locomotive di San Rocco è stato, invece, realizzato negli anni trenta del Novecento, dopo la demolizione del medievale oratorio di S.Rocco, e il trasferimento dei suoi affreschi sui muri esterni, eseguiti da Aurelio e Pietro Luini, alla Pinacoteca di Brera. L'edificio, posto in prossimità di Villa Simonetta e attualmente dismesso, è costituito da un corpo lineare con una pianta rettangolare e caratterizzato da una struttura principale in cemento armato e da un sistema di copertura a due falde tra cui è posto un grande lucernario.

Dunque, gli scali ferroviari come una sorta di grande intervallo urbano collocati lungo cintura ferroviaria della città di Milano, nei suoi tessuti marginali - industriali, residenziali ed agricoli – sono stati parzialmente trasformati nelle funzioni originarie in ambiti terziari e servizi espositivi, ma restano fortemente caratterizzati da edifici dismessi e in via di dismissione. Le potenzialità di valorizzazione e di riuso che offrono queste aree sono enormi, sia per la loro estensione che per la loro accessibilità, rafforzate attraverso l'Accordo di Programma del 2009, che ha inteso fornire linee guida per la loro riqualificazione.

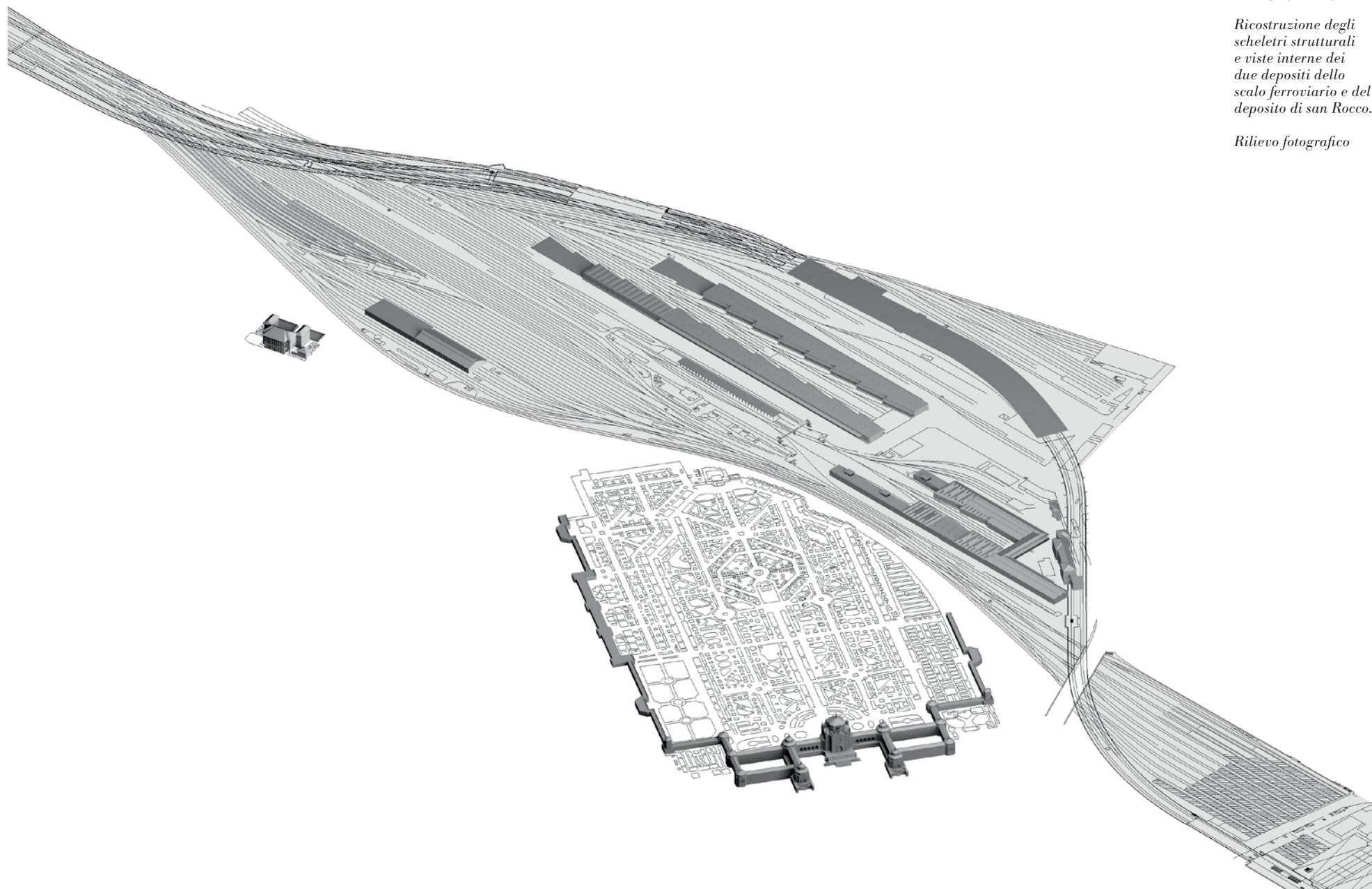
Per quanto riguarda il tema esaminato nel laboratorio di terzo anno di scuola Civile del Politecnico di Milano, a.a. 2015/2016, la nuova sede di accademia di Brera a Scalo Farini, sono stati dunque identificati i caratteri dominanti dell'edificazione dell'area di Scalo Farini e le potenzialità che le sue preesistenze mettono a disposizione con la possibilità del semplice riuso, cioè, con una continuità di utilizzo del costruito, anche se abbandonato, nei tre scali, che è continuità, in primo luogo, con l'identità e la storia urbana. Si sono altresì esaminate a livello urbano le relazioni con il contesto e in particolare con gli edifici notevoli posti ai margini, e a livello compositivo architettonico le relazioni tra gli edifici esistenti all'interno dello Scalo. Infine si è considerata la relazione tra lo sviluppo del tema e il possibile riutilizzo degli edifici esistenti, soprattutto quelli dismessi con struttura di cemento armato e in acciaio, nel caso dei Magazzini merci, edifici che presentano una forte corrispondenza rispetto al possibile inserimento delle funzioni di laboratorio di una nuova sede dell'Accademia.

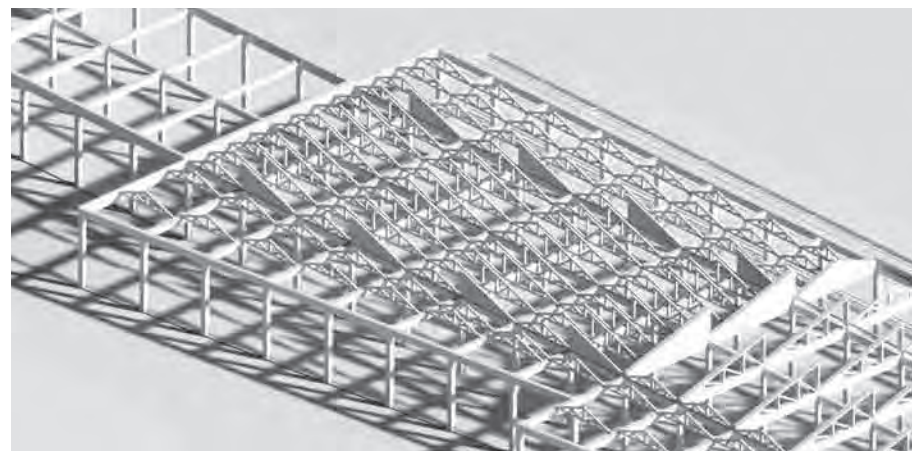
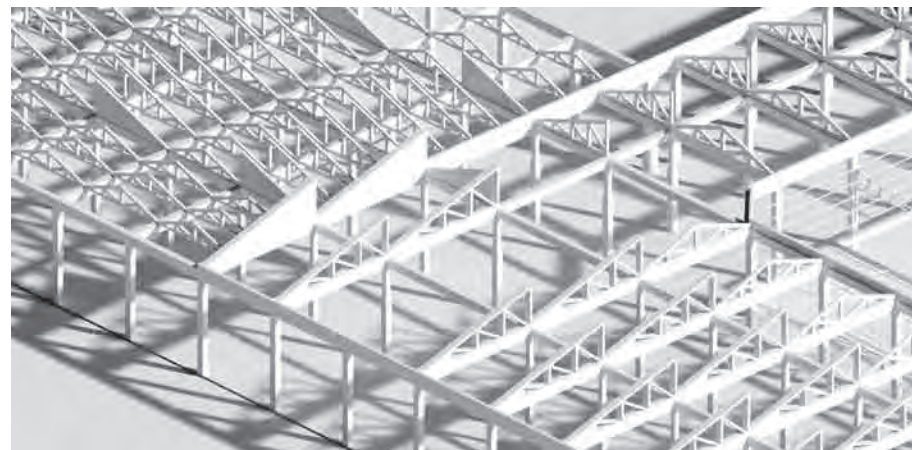
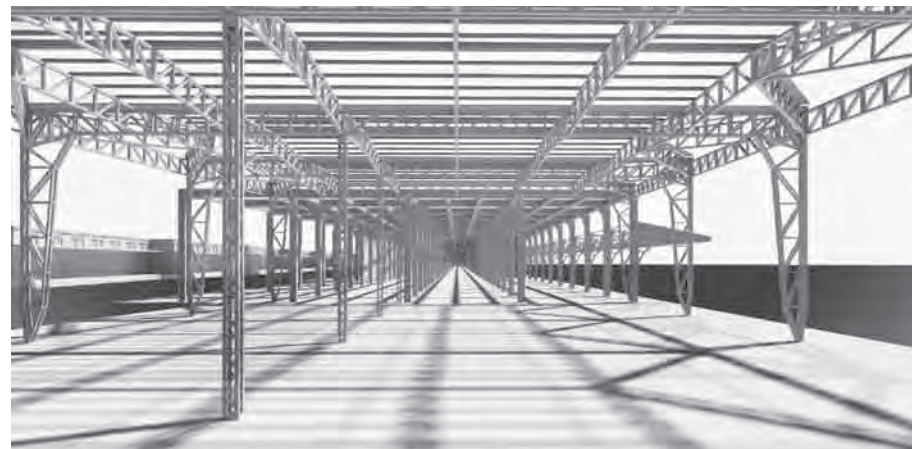
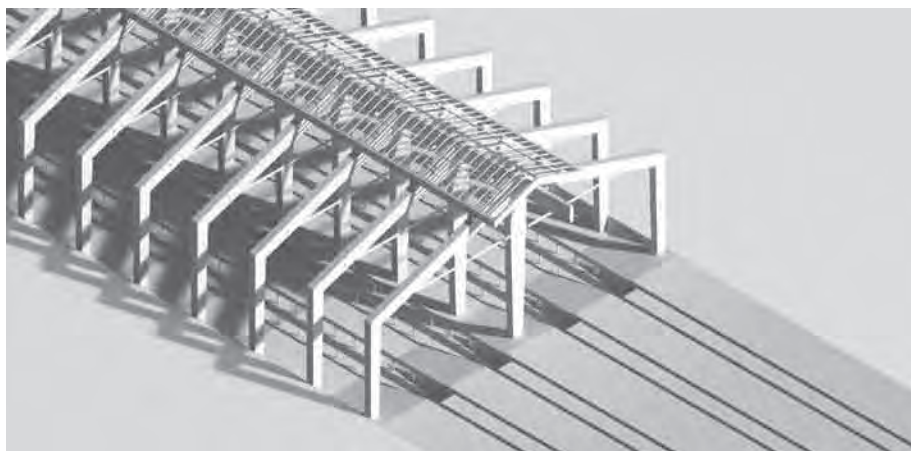
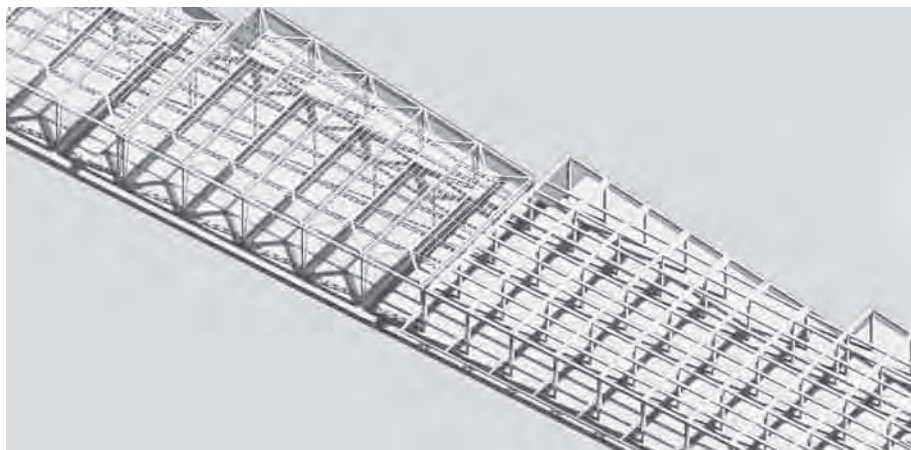
*Vista assonometrica
di ricostruzione dello
stato attuale.*

Nelle pagine seguenti:

*Ricostruzione degli
scheletri strutturali
e viste interne dei
due depositi dello
scalo ferroviario e del
deposito di san Rocco.*

Rilievo fotografico









*5. Frammenti e appunti
per un progetto
di architettura*

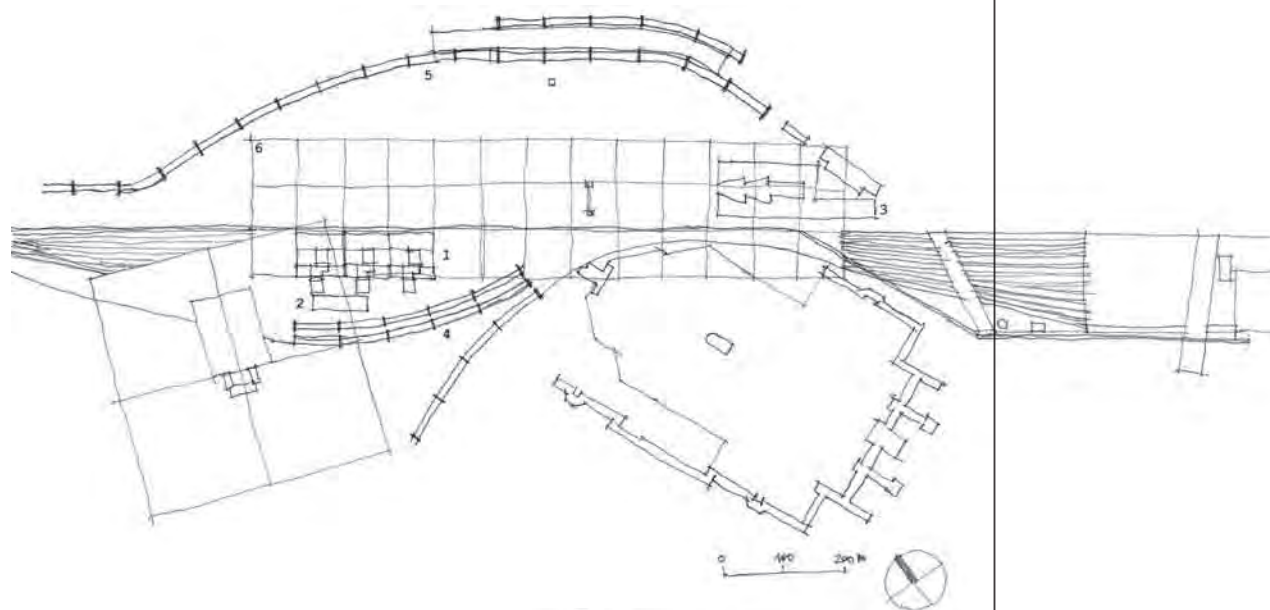
Che cos'è un prototipo didattico

Luca Monica

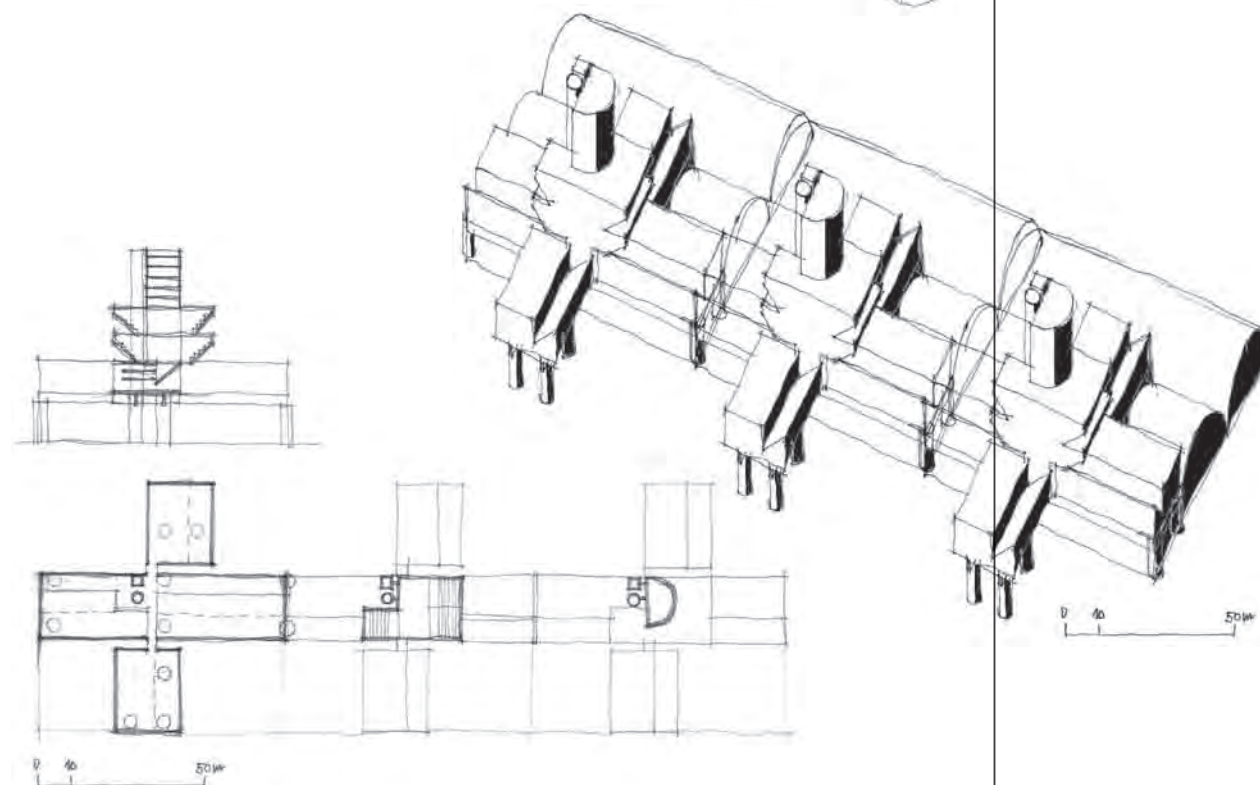
I disegni che seguono sono un esperimento che i docenti di progettazione dell'architettura hanno voluto proporre agli allievi. Sebbene autonomamente disegnati e riferibili a individuali passioni figurative e esperienze, essi rappresentano un lavoro di discussione comune al gruppo docente. Questi progetti hanno i limiti e i vantaggi di una operazione di sintesi indirizzata a una condivisibilità, ripetibilità e trasmissibilità nel progetto, sia dal punto di vista della ricerca in architettura — e dunque nel concreto delle ipotesi attendibili nel dibattito istituzionale attuale — sia dal punto di vista della didattica, proponendo una delimitazione del tema e del lavoro, ma anche aperture figurative, per le esperienze degli allievi.

Questa pratica si rifà esplicitamente alle esperienze condotte da Guido Canella per il sistema teatrale a Milano (1965) e per il tema del carcere (1966), dove venivano approntati alcuni progetti dimostrativi di edifici, denominati appunto “prototipi didattici”, intendendo per questo un progetto sintetico della concezione distributiva e geometrica e dunque tipologica e spaziale, fissata in particolari dispositivi funzionali e di vita associata. Considerando che erano disegni didattici, essi erano completamente antiaccademici, perché dotati una struttura profonda, dentro la ricerca tipologica, per cui il metodo razionale era disgiunto dalla ricerca della forma che pure poteva avvenire, ma più liberamente.

A riguardarli ora e tentando di proseguirne il procedimento, colpisce la loro suggestione espressiva, il “sigillo dell'architettura”, come la definiva Canella, che spinge a ripercorrerli a tutto tondo, spazialmente, come l'inizio di uno sviluppo formale e tipologico concretamente raggiungibile. Canella afferma che sono disegni predisposti con rapidità, concentrati sulla composizione tipologica dei congegni e dei dispositivi, considerandone il grado di trasmissibilità: *“ma il termine «didattico» sta forse a significare, inconsciamente, anche una riserva autocritica che concerne il grado di schematicità, o se si vuole, di approssimazione dell'espressione architettonica. Dire, però, che di ciò si sia convinti non è esatto. Si ritiene, cioè, che pur nei lineamenti rapidi, le ipotesi presentate contengano il sigillo dell'idea architettonica”* (G. Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo, Bari 1966, p.165).



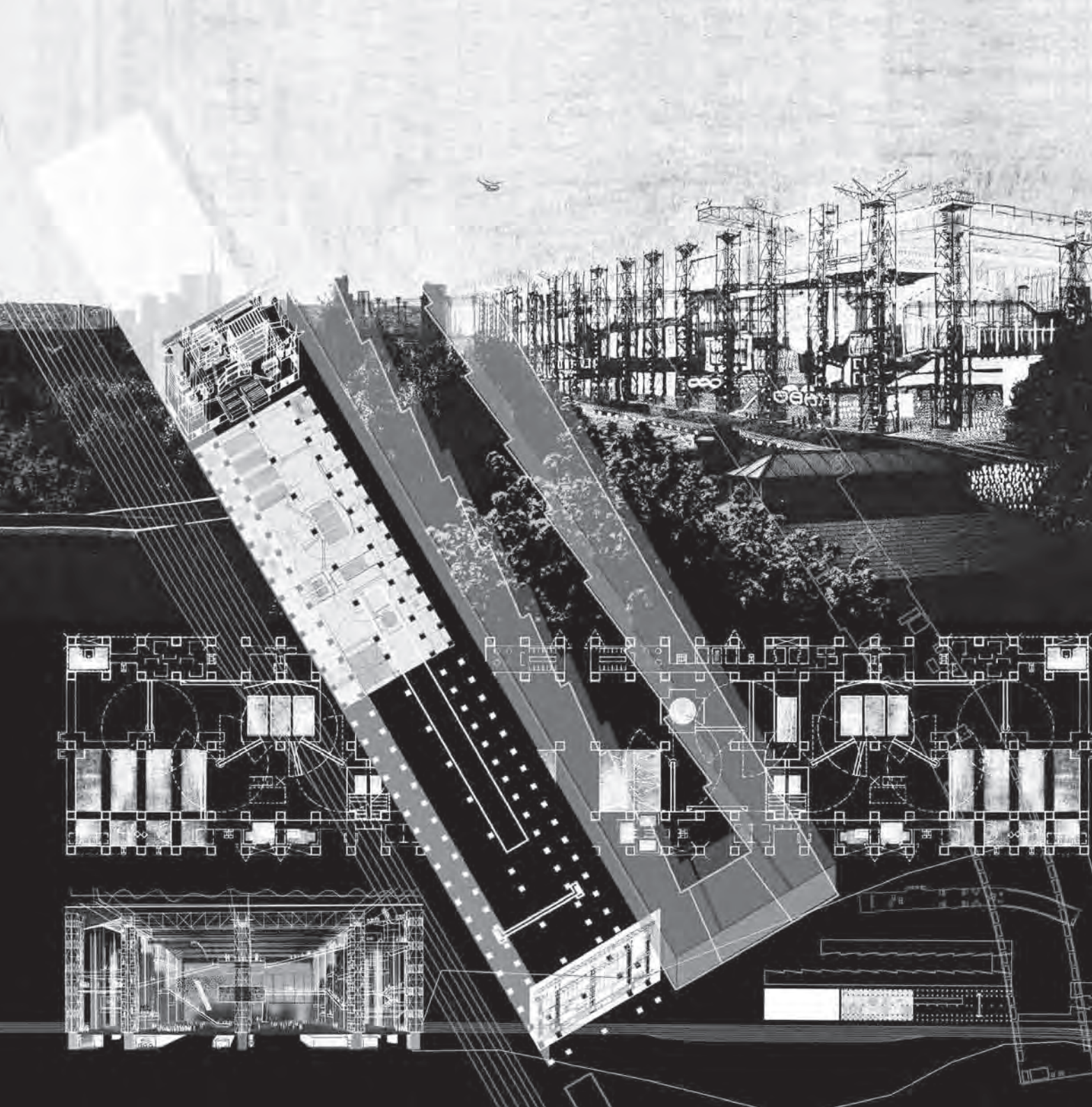
Schema planimetrico:
 1) Accademia di Brera (36.000 mq);
 2) Deposito ferroviario San Rocco (3.000 mq); 3) Deposito Dogana (15.000 mq); 4) Residenza temporanea per studenti; 5) Residenza privata; 6) Giardino botanico.
Prototipo didattico dell'accademia:
 Assonometria;
 Piante dei tre livelli principali; Sezione con (dal basso) laboratori-esposizione, aule-atelier, aule a gradoni, uffici-dipartimenti.



Confinamenti dell'area e prototipo didattico Luca Monica

La morfologia dell'area dello Scalo Farini, costruita dai flussi dei binari come l'alveo di un fiume, consente di rafforzare i suoi confini-argini destinandoli alle funzioni residenziali, più prossime alla città costruita, liberando la parte centrale a parco. Le residenze a sudovest sono per studenti dell'Accademia e del vicino Politecnico. Il loro impianto segue una distribuzione lineare con strade di servizio. L'accademia è a sudovest, tra Villa Simonetta e Cimitero Monumentale. Sono recuperati gli ex depositi ferroviari per funzioni espositive e laboratoriali connesse all'accademia. L'ex deposito a est è connesso alle attività del nuovo giardino botanico.

Il prototipo didattico dell'accademia è formato da un modulo su base quadrata di m 75 di lato. Lo sviluppo della sezione mostra l'andamento verticale di funzioni integrate sovrapposte. Nel basamento, grandi spazi per esposizione, teatro-studio, grandi attrezzature di laboratorio. A salire, un impianto cruciforme di aule e atelier, un blocco di aule a gradoni per lezioni, in alto uffici e studi dei docenti. Questo schema distributivo consente una crescita graduale per moduli e dipartimenti pur mantenendo una continuità funzionale tra i vari blocchi, modificabile nel tempo. La distribuzione verticale segue il diagramma dell'accessibilità (frequentazione maggiore in basso, minore in alto), producendo una articolazione spaziale in altezza con minor ingombro di suolo possibile.



Art Palace

Agata Brusetti, Mehrnaz Rajabi

La nostra visione per l'Accademia di Brera è un'analogia.

Un progetto che dal *Crystal Palace* di Paxton ad Hyde Park arriva al *Fun Palace* di Cedric Price per la Lower Lea Valley e Camden.

Un grande padiglione allo Scalo Farini, ansa abbandonata che scorre lungo la direttrice Nord-Ovest e che si fa porto nel punto più accessibile di Milano.

Visionario e anticipatore, Cedric Price disegnò per più di dieci anni (da quando nel 1961 la regista Joan Littlewood la concepì con lui) una grande macchina, la cui identità nasce dagli spazi ottocenteschi all'aria aperta per il tempo libero e dalle sperimentazioni teatrali d'avanguardia del Novecento. Il *Fun Palace* è flessibile e adattabile, l'unico elemento stabile è la sua grande struttura metallica; i teatri, le sale da concerto, i percorsi, i palchi e i laboratori sono mobili, componibili o modulari. Price studia le possibili configurazioni del teatro rispetto a diverse variabili (dal numero di posti all'inclinazione della platea, dalla distanza tra il palco e le file al numero e la proporzione delle sedute), immaginando una possibilità di usi molteplici e contemporanei che amplifichi i modelli di fruizione e li sleghi da una scansione a ritmi obbligati. Il progetto vive d'interferenze esterne: la partecipazione attiva degli utenti arriva fino alla definizione formale e il tempo diventa una delle variabili della composizione. Come per il progetto *Potteries Thinkbelt*, che negli stessi anni avrebbe trasformato le infrastrutture industriali abbandonate del North Staffordshire in università *high tech*, le precise variazioni tipologiche su temi ricorrenti ipotizzano nuovi usi, e la flessibilità allude a una capacità di adattamento ad esigenze che si rinnovano.

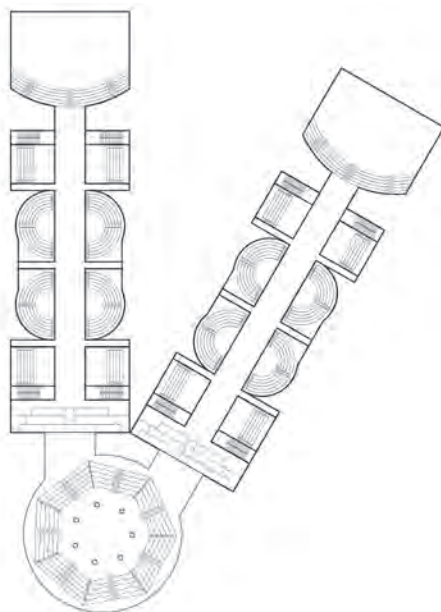
Immaginato dall'inizio come struttura temporanea, il *Fun Palace* appare utopico, ma è al tempo stesso radicato nei meccanismi vitali della città.

Lo immaginiamo, con il suo alto grado d'incertezza, progetto di diffusione piuttosto che di concentrazione, luogo di produzione e fruizione dell'arte contemporanea, spazio per immaginare nuovi formati espositivi e di ricerca.

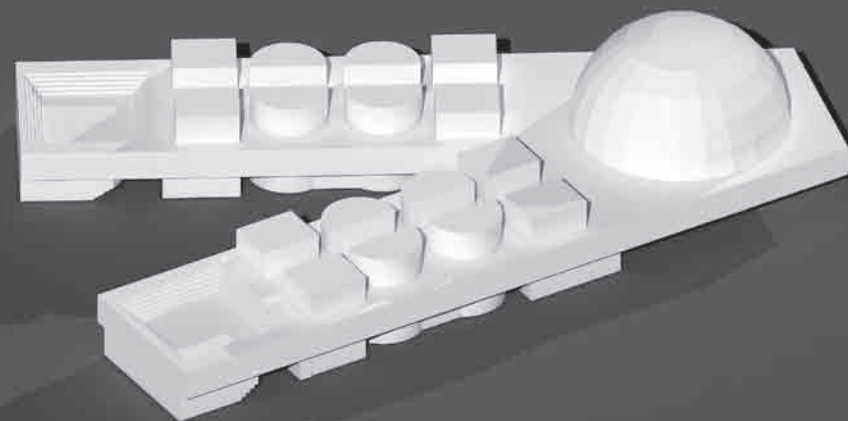
Prototipo per la diffusione dell'Accademia di Brera

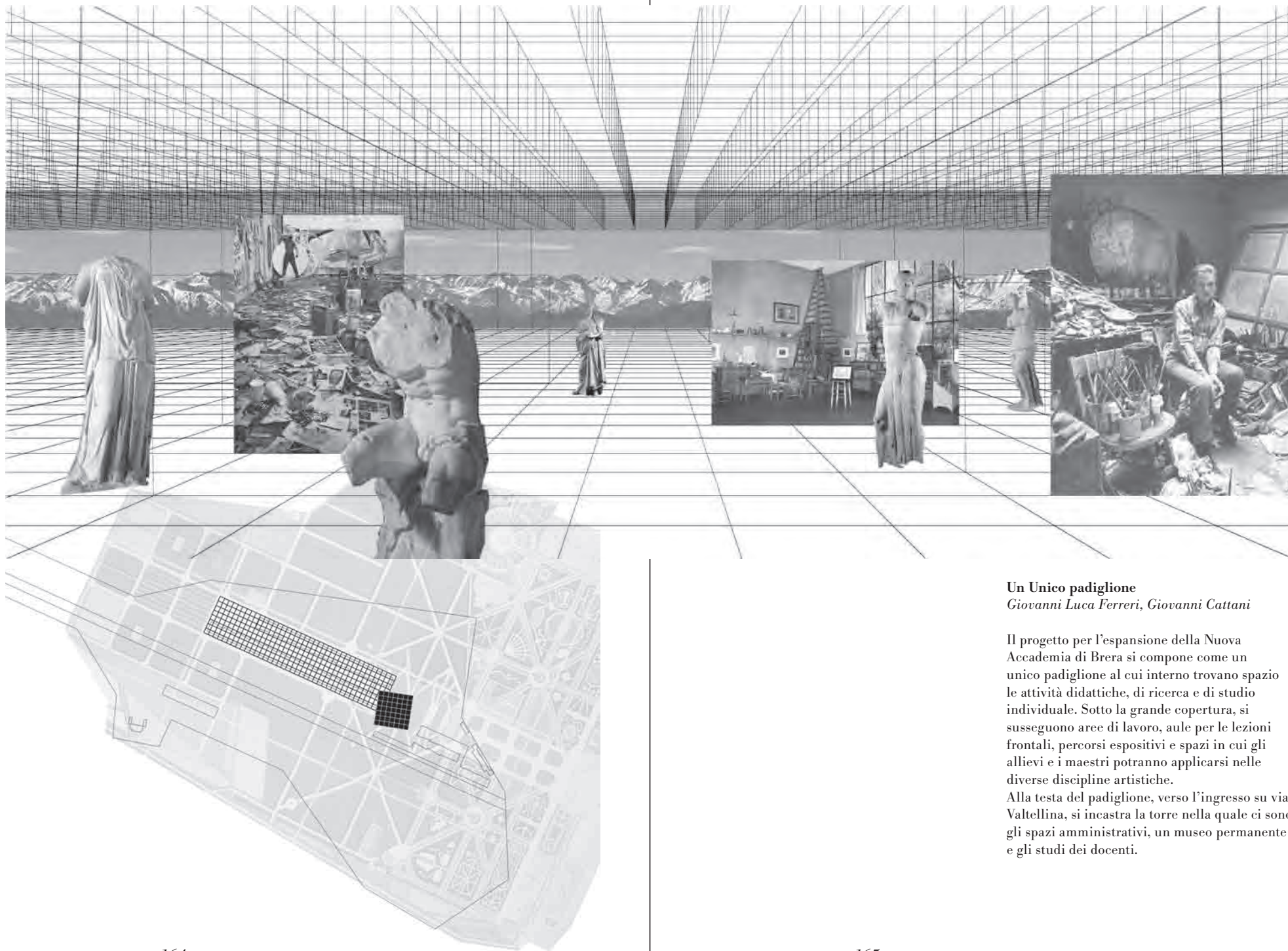
Stefano Cusatelli

Questo prototipo quale “costruzione” costituisce una variante di una prima soluzione elaborata nel 2014 e destinata ad una diffusione del sistema scolastico superiore. La tecnica prototipica ha un suo campo di applicazione privilegiato nel quadro degli edifici per la didattica, ma naturalmente il suo utilizzo in un tema complesso, quale quello dell'Accademia, un'istituzione che molto difficilmente si presta ad una ripetizione integrale, risulta complesso. Si è scelto quindi di circoscrivere l'oggetto della proposta all'esclusiva funzione didattica, inserendo all'incontro dei due bracci di aule a *xysto*, una possibile reinterpretazione del *Tempio della pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo, nelle sue forme proprie di teatro. L'oggetto isolato o in serie potrebbe trovare collocazione nell'area dello Scalo Farini, in combinazione e alternanza con reinterpretazioni della *Wolkenbügel* di El Lissitzky. Oppure la sequenza muta dei suoi volumi potrebbe essere interpretata come nucleo di una possibile diffusione di Brera, quale declinazione in sede territoriale e chiave per il recupero delle aree dismesse della Lombardia, non per sfuggire alle questioni cogenti dell'aggiornamento della *Grande Brera* o della sua attuazione nelle forme progettuali di un grande allestimento, ma piuttosto per interpretare il tema come centrale per il rilancio di un Paese che per secoli è vissuto di arte e per l'arte. Riguardo al disegno del prototipo quale esercizio compositivo e a una possibile critica di arbitrarietà sull'operazione, chiamo a testimone il dipinto *Nature morte Léonce Rosenberg* (1922) e le parole di Le Corbusier, che nella *Peinture moderne* (1925), con Ozenfant scrive: “[Le purisme] attribue de l'importance à conserver aux objets les normes de leur constitution. Il ne se reconnaît pas le droit de reformer ceux-ci au delà d'une certaine limite; il choisit donc ses points de départ de telle sorte qu'ils s'agencent entre eux normalement sans déformation qui en modifierait le type; ainsi s'expliquent, par exemple, ces mariages d'objets per un même contour commun; la liaison des éléments en vue de créer dans le tableau un objet unique, souvent résolue dans le cubisme per une altération de la spécificité de l'objet, est obtenue dans le purisme par des agencements organiques”.



0 10 m



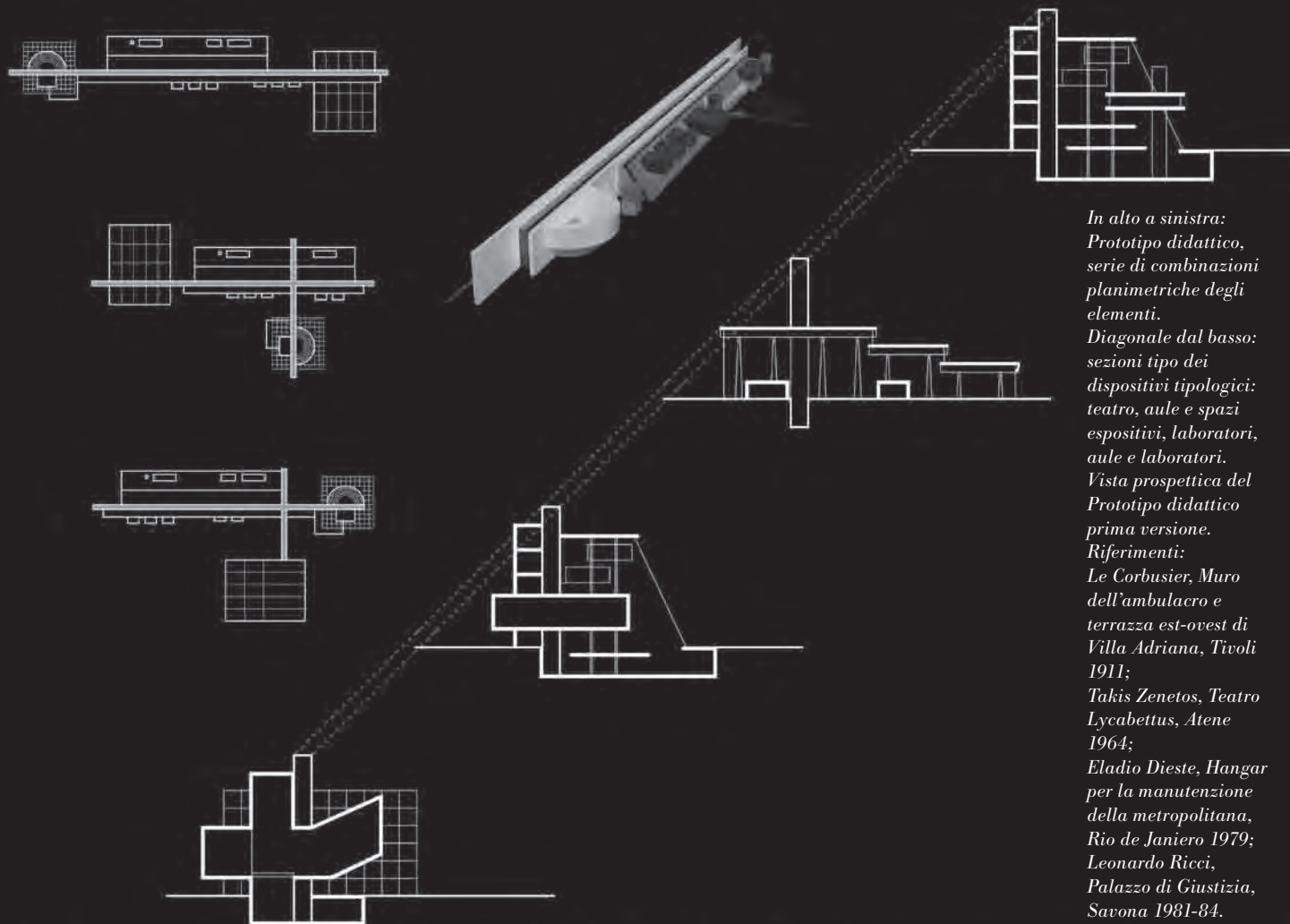


Un Unico padiglione

Giovanni Luca Ferreri, Giovanni Cattani

Il progetto per l'espansione della Nuova Accademia di Brera si compone come un unico padiglione al cui interno trovano spazio le attività didattiche, di ricerca e di studio individuale. Sotto la grande copertura, si susseguono aree di lavoro, aule per le lezioni frontali, percorsi espositivi e spazi in cui gli allievi e i maestri potranno applicarsi nelle diverse discipline artistiche.

Alla testa del padiglione, verso l'ingresso su via Valtellina, si incastra la torre nella quale ci sono gli spazi amministrativi, un museo permanente e gli studi dei docenti.



*In alto a sinistra:
Prototipo didattico,
serie di combinazioni
planimetriche degli
elementi.*

*Diagonale dal basso:
sezioni tipo dei
dispositivi tipologici:
teatro, aule e spazi
espositivi, laboratori,
aule e laboratori.*

*Vista prospettica del
Prototipo didattico
prima versione.*

Riferimenti:

*Le Corbusier, Muro
dell'ambulacro e
terrazza est-ovest di
Villa Adriana, Tivoli
1911;*

*Takis Zenetos, Teatro
Lycabettus, Atene
1964;*

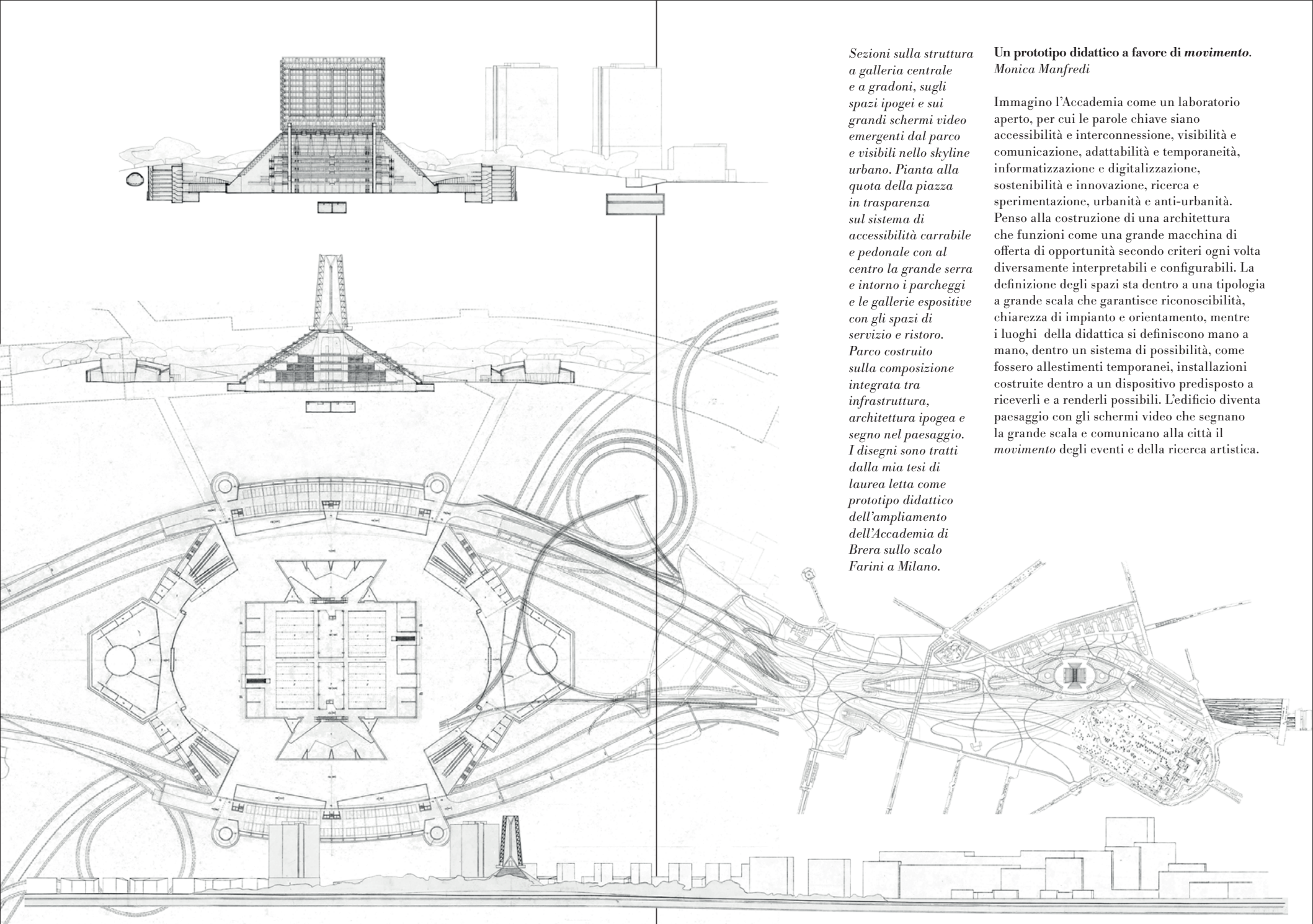
*Eladio Dieste, Hangar
per la manutenzione
della metropolitana,
Rio de Janeiro 1979;
Leonardo Ricci,
Palazzo di Giustizia,
Savona 1981-84.*

Prototipo didattico: comporre per parti

Paola Galbiati

Il prototipo didattico si propone di individuare temi funzionali, compositivi e architettonici da cui sviluppare il progetto vero e proprio. In particolare il dispositivo tipologico alla base delle presenti configurazioni è costituito da un elemento lineare costante che organizza la distribuzione orizzontale e verticale, a cui si accostano altre tipologie o combinazioni di esse formando composizioni volumetriche atte ad assolvere diverse funzioni. Il teatro ad esempio è definito dalla sua forma archetipa della cavea, cinta da un telaio regolare che può ospitare gli spazi accessori, le uscite di sicurezza o dove non sia necessario restare vuoto; mentre al di là dell'elemento costante lineare si trova la torre scenica con annessi spazi prova, camerini e magazzino. I laboratori per le discipline più "operative" occupano una notevole superficie che si distingue volumetricamente da tutte le altre per il suo sviluppo prevalentemente orizzontale con una tipologia a piastra. La particolarità di tale elemento è sottolineata dal tipo di copertura che costruisce anche il sistema di illuminazione indiretta degli ambienti sottostanti: una serie di volte accostate, di altezza crescente i cui salti di quota servono da lucernari. Le grandi luci così ottenute possono essere suddivise secondo necessità e ospitare, nelle parti più alte, veri e propri volumi secondari. Il corpo di sezione trapezoidale invece si presenta come un grande spazio vuoto che prende luce da una importante parete vetrata inclinata orientata a nord accogliendo al suo interno aule per la didattica, sale studio e spazi espositivi aperti anche al pubblico. Le configurazioni possono essere le più diverse con elementi di varie dimensioni. A completamento di questo dispositivo si colloca dal lato opposto dell'elemento lineare continuo un corpo di fabbrica più regolare che ospita le funzioni di servizio come le aule per la didattica frontale, aule computer, uffici dei docenti senza laboratorio.





Sezioni sulla struttura a galleria centrale e a gradoni, sugli spazi ipogei e sui grandi schermi video emergenti dal parco e visibili nello skyline urbano. Pianta alla quota della piazza in trasparenza sul sistema di accessibilità carrabile e pedonale con al centro la grande serra e intorno i parcheggi e le gallerie espositive con gli spazi di servizio e ristoro. Parco costruito sulla composizione integrata tra infrastruttura, architettura ipogea e segno nel paesaggio. I disegni sono tratti dalla mia tesi di laurea letta come prototipo didattico dell'ampliamento dell'Accademia di Brera sullo scalo Farini a Milano.

Un prototipo didattico a favore di movimento.
Monica Manfredi

Immagino l'Accademia come un laboratorio aperto, per cui le parole chiave siano accessibilità e interconnessione, visibilità e comunicazione, adattabilità e temporaneità, informatizzazione e digitalizzazione, sostenibilità e innovazione, ricerca e sperimentazione, urbanità e anti-urbanità. Penso alla costruzione di una architettura che funzioni come una grande macchina di offerta di opportunità secondo criteri ogni volta diversamente interpretabili e configurabili. La definizione degli spazi sta dentro a una tipologia a grande scala che garantisce riconoscibilità, chiarezza di impianto e orientamento, mentre i luoghi della didattica si definiscono mano a mano, dentro un sistema di possibilità, come fossero allestimenti temporanei, installazioni costruite dentro a un dispositivo predisposto a riceverli e a renderli possibili. L'edificio diventa paesaggio con gli schermi video che segnano la grande scala e comunicano alla città il movimento degli eventi e della ricerca artistica.

Dal laboratorio didattico di progettazione architettonica *Giovanni Cattani*

L'esercizio di composizione architettonica nella didattica del terzo anno si è svolto a partire dal 2012 applicandosi allo specifico tema dell'ampliamento dell'Accademia di Brera allo Scalo Farini, congiungendo insegnamento e ricerca del gruppo docente.

Inizialmente, l'area di progetto dello Scalo Farini è stata considerata nel suo insieme con una voluta relativa indipendenza rispetto alle prescrizioni degli standard edilizi dell'attuale Accordo di Programma, sia riguardo alla disposizione delle funzioni, che alla combinazioni con altre attività destinate alla valorizzazione fondiaria.

Il lavoro sull'architettura si è invece basato sugli aspetti tipologici riguardanti le singole attività, individuate a partire da una ricerca istruttoria sul funzionamento degli spazi attuali e di quelli del possibile ampliamento.

A partire dai laboratori per attività pesanti e leggere, alle aule-atelier, aule didattiche, agli studi dei docenti, agli spazi espositivi, museali e al teatro, la sperimentazione progettuale ha sviluppato le relazioni, le differenziazioni e le articolazioni spaziali, generando differenti dispositivi, anche in alternativa, con nuove e integrate distribuzioni architettoniche.

Sono state approfondite diverse tipologie di impianto:

- con schemi a distribuzione lineare, allineati seguendo la direttrice ferroviaria e le linee di massima accessibilità;
- con configurazioni sospese, a ponte, per le parti espositive e didattiche; con spazi a galleria, riproponendo l'archetipo del Crystal Palace per le funzioni espositive, allestibile all'interno;
- con impianto a corte, come persistenza di una tipologia storicamente determinata nel contesto milanese;
- con edifici in altezza, "a torre", con una gerarchia funzionale tra base, fusto e coronamento.

Alcune singole tipologie sono state maggiormente approfondite per conseguire differenti gerarchie distributive, quali quelle per il teatro sperimentale per la scenografia, per gli atelier d'arte connessi agli studi dei docenti, per gli spazi espositivi, per i laboratori didattici. La ricerca istruttoria su casi-studio analoghi nella storia dell'architettura delle accademie italiane ed europee ha consentito di raccogliere, ridisegnare, isolare elementi,

smontare e rimontare nodi spaziali e tipologici, da destinare subito al progetto e a primi risultati sia formali che espressivi.

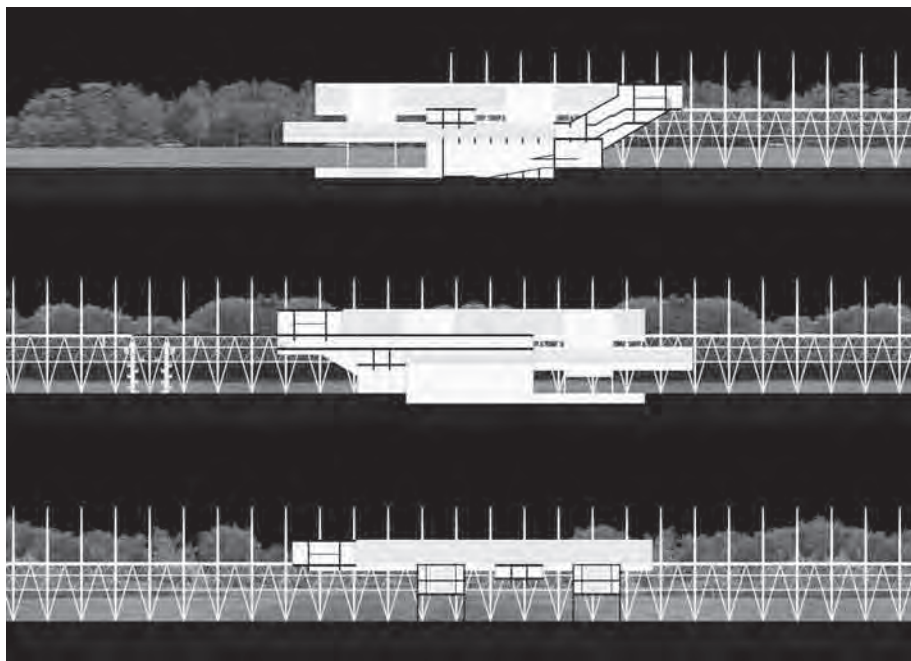
Il percorso progettuale, dunque, non ha seguito la progressione dal generale — e quindi dal generico planivolumetrico — al particolare, bensì si è voluto originare tutto dall'interno stesso della tipologia, come si trattasse di edifici autonomi, riconquistando dai fatti spaziali dell'architettura il paesaggio di una nuova città. Si è così voluto tendere all'essenza primaria degli spazi e dei comportamenti e quindi allo studio dell'atelier-studio per artista, del laboratorio, dell'aula didattica, della galleria espositiva, della residenza-studio e così via.

Un particolare interesse è invece stato rivolto agli edifici esistenti e alla morfologia contestuale all'area, ricercando nuove opportunità per valorizzarli, riportandoli a un minimo comun denominatore di conservazione, a partire dagli elementari, ma espressivi telai strutturali. Questi manufatti, ai quali sono stati sottratti gli elementi di principale degrado, incongrui o non funzionali alla nuova destinazione, secondo una gerarchia di valori quasi "boitiana" nell'equilibrio tra necessità e bellezza, memoria e invenzione, sono stati coinvolti nel lavoro fino a divenire tema progettuale e funzionale al complesso delle attività dell'accademia. Essi sono stati preservati mantenendo, in primo luogo, gli scheletri costruttivi e configurando l'addizione di nuove architetture.

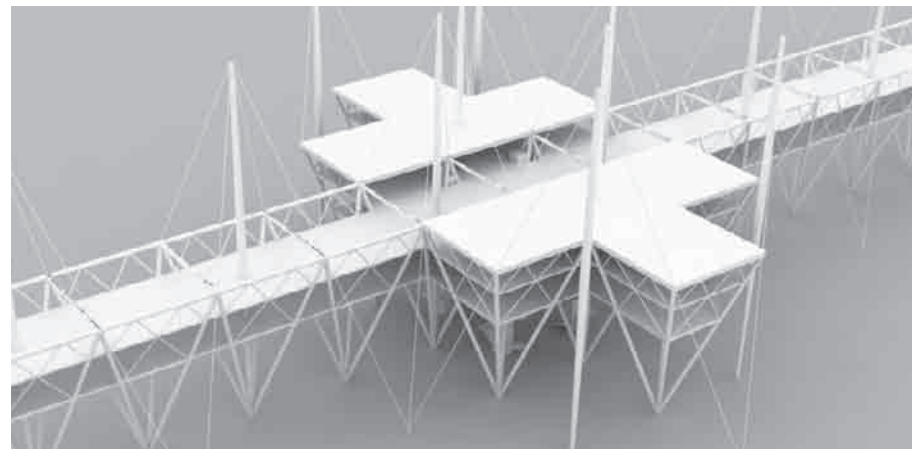
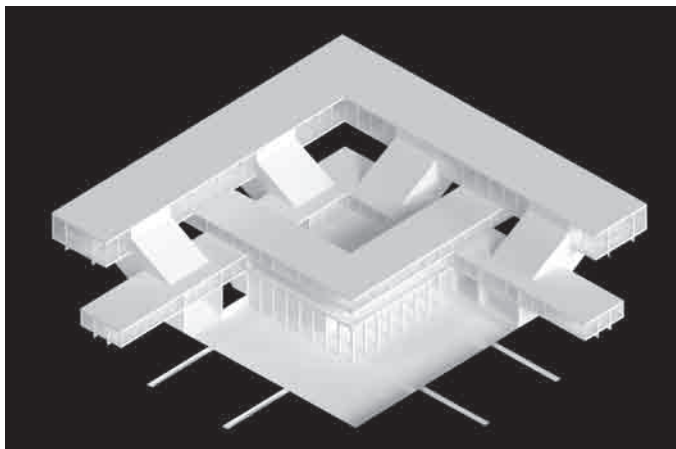
L'eccezionalità delle funzioni e delle tipologie spaziali ha richiesto l'individuazione di concezioni strutturali più complesse — strutture a ponte, grandi volte di copertura, grandi travi reticolari — che si integrano nella distribuzione e collaborano all'espressione dell'architettura.

Ciò è valso, per esempio, per alcune specifiche tipologie, quale il teatro sperimentale, o gli spazi comuni e per l'esposizione.

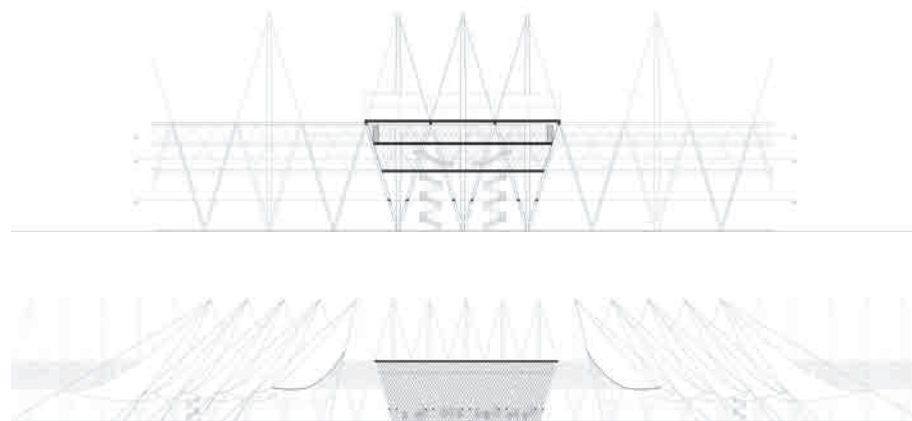
I progetti hanno messo in campo, dunque, una procedura compositiva con salti di scala, tra dettagli architettonici e visioni progettuali, mutamenti delle gerarchie tra le varie funzioni, procedendo così didatticamente per prototipi-prove ed esperimenti, anche con le incertezze, i pentimenti e la fiducia del percorso formativo del terzo anno.



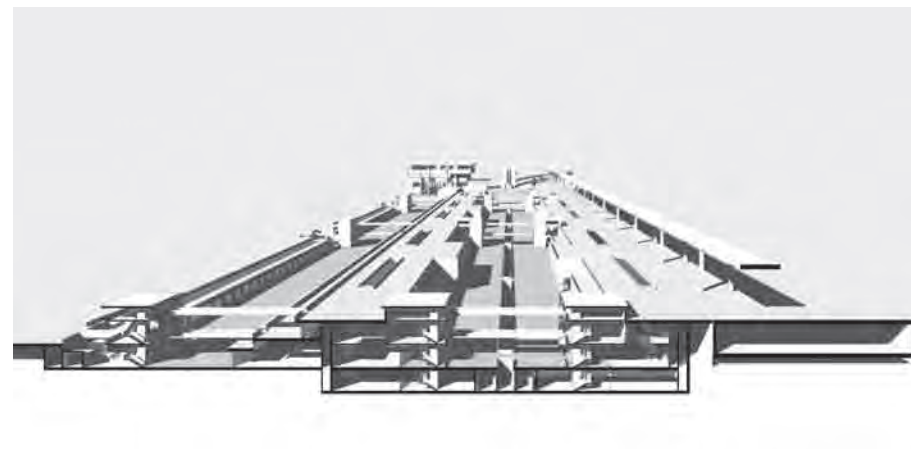
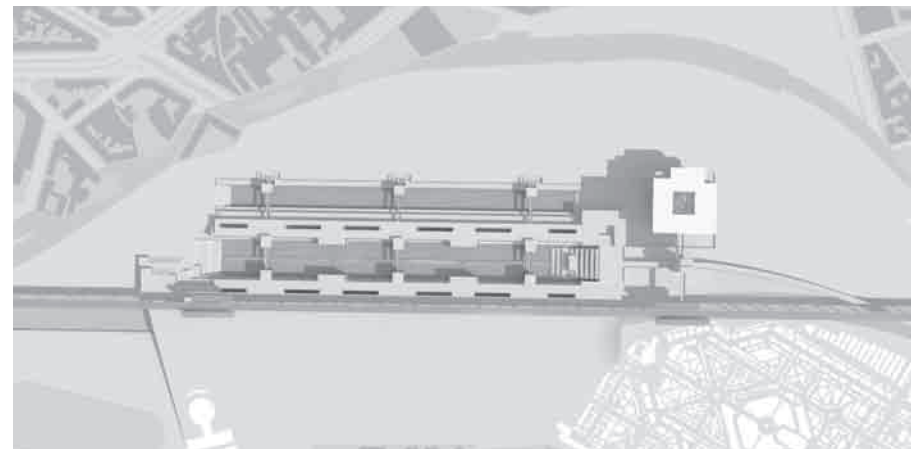
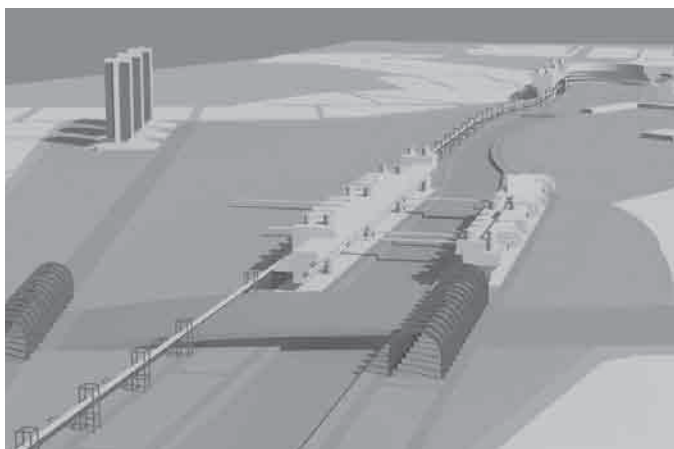
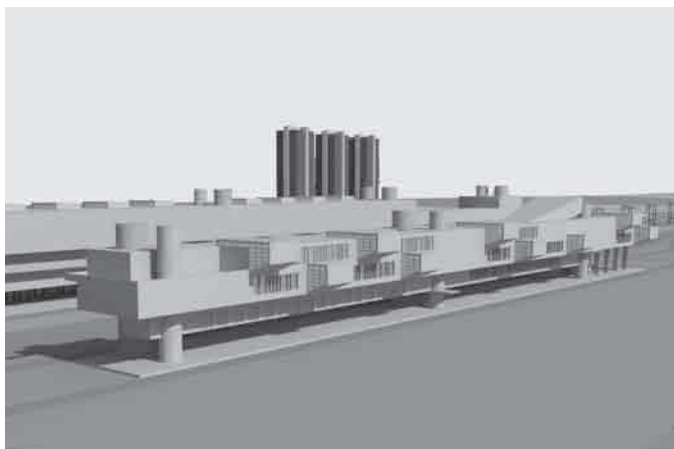
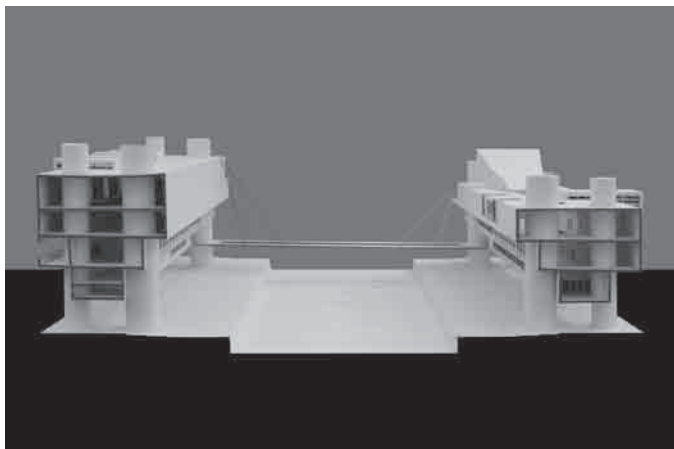
Sofia Passani, Irene Pezzola, Cinzia Tommasi.
Prospetto dell'accademia con monumenti sepolcrali. Sezioni sulle aule e sull'esposizione con accessi dal monorail.



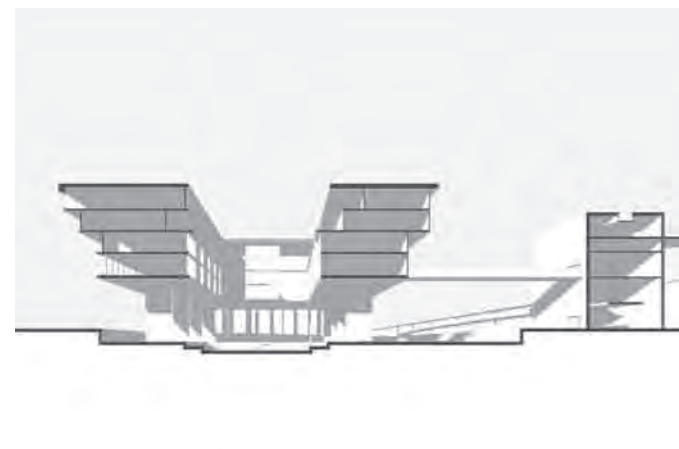
Margarita Ivanova, Wei Zhou.
Vista prospettica e modello del monorail con una stazione. Prospetti dell'allestimento funzionale di una stazione.



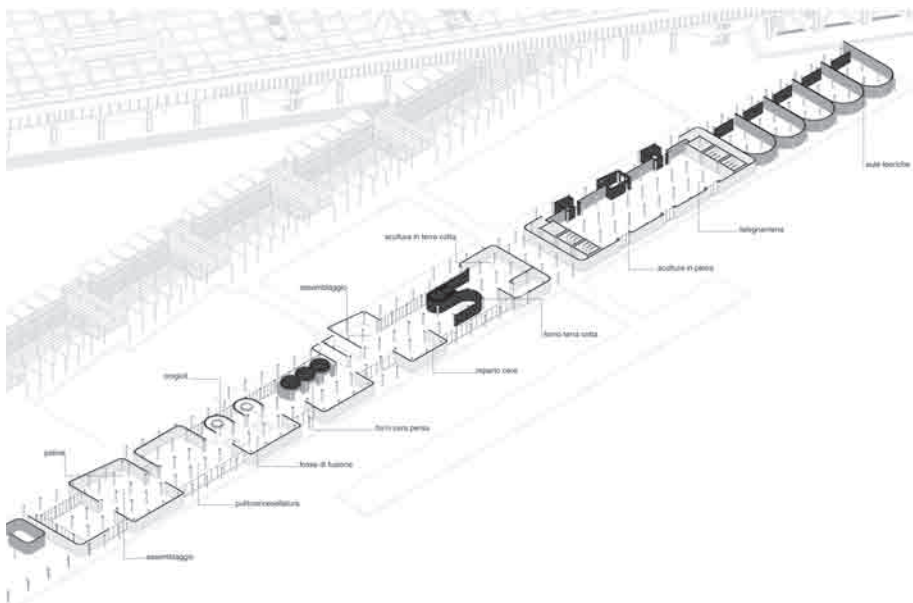
*Ilaria Sgaria,
Riccardo Zucco.
Modello spaccato sul
corpo esposizione,
laboratori e aule.
Viste prospettiche con
il monorail e le serre
del parco botanico.*



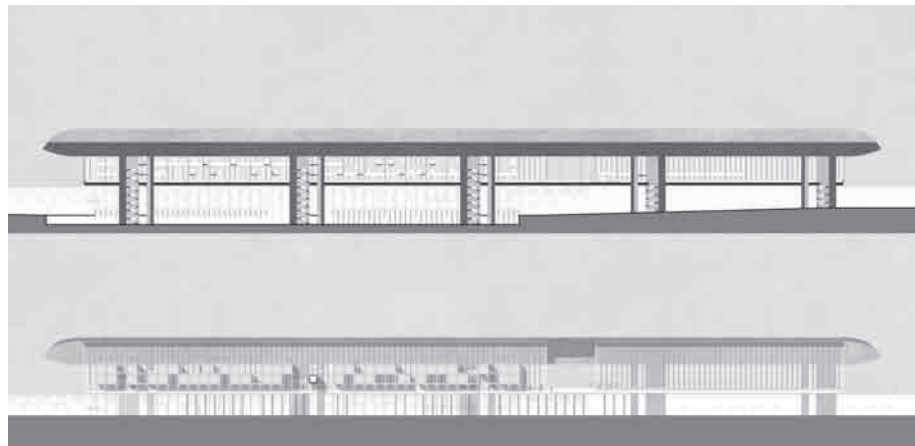
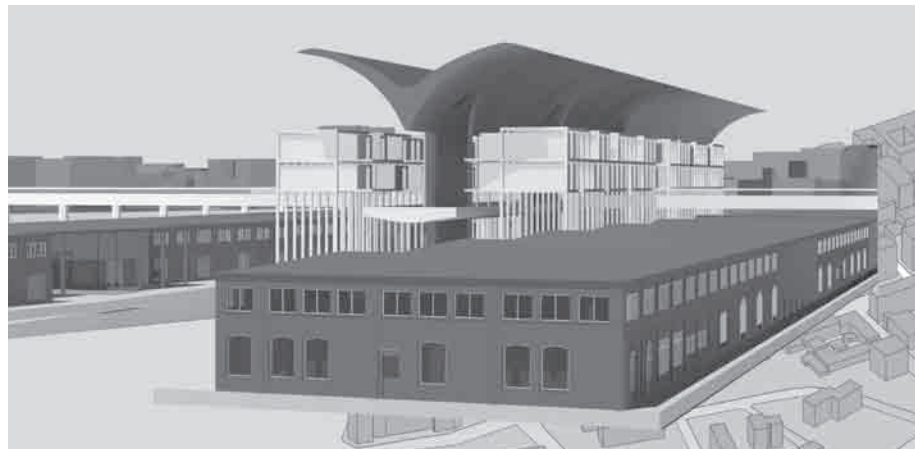
*Michele Canziani,
Milaide Gallo, Maria
Rosario Saracino.
Planivolumetria.
Sezione prospettica
su aule e laboratori.
Sezione prospettica
sul museo.*



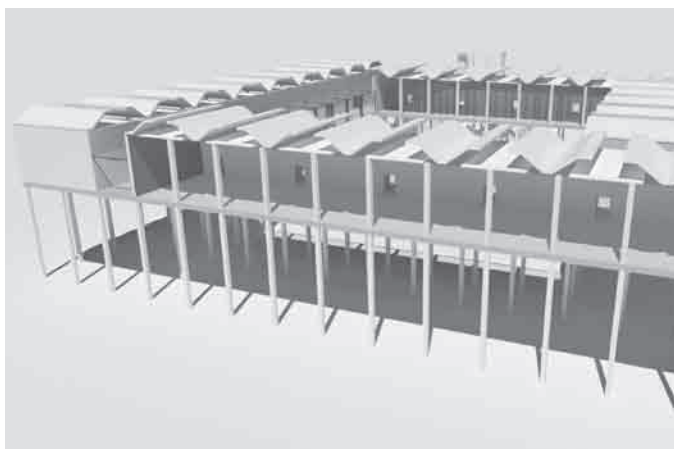
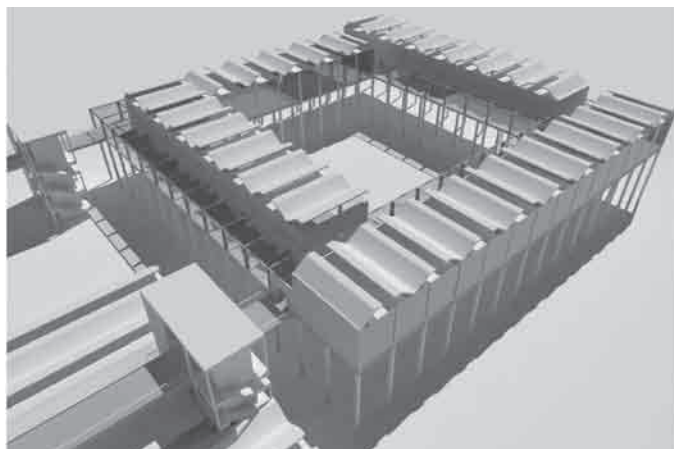
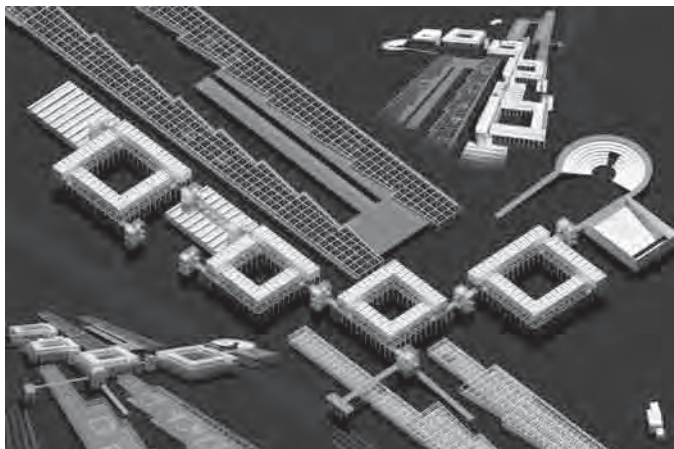
Beatrice Casiraghi,
Giulia Ciusani,
Matteo Donghi.
*Vista assonometrica
generale. Sezione
dell'edificio per le
aule. Assonometria
dei laboratori
dipartimentali.*



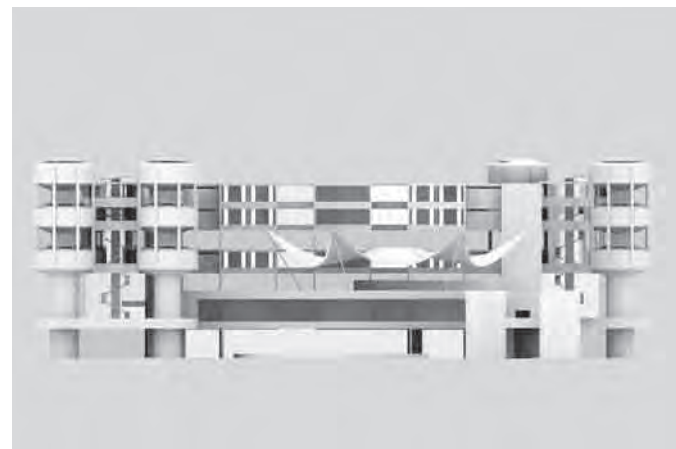
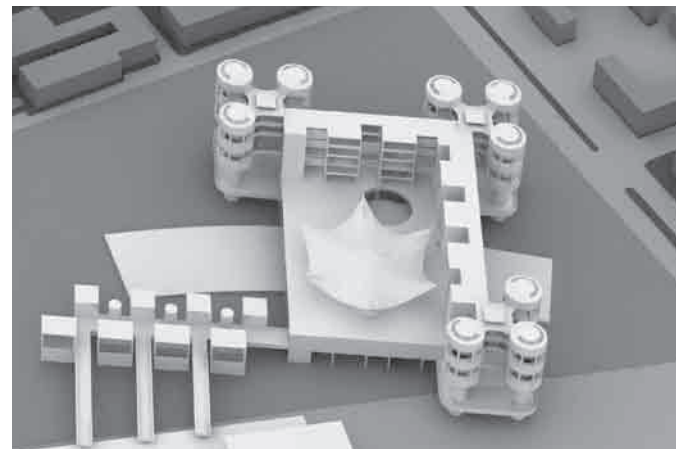
Marco Rizzi, Marco Sironi.
Sezione prospettica
delle aule-atelier,
laboratori,
esposizione.
Vista prospettica.
Prospetto e sezione
longitudinale.

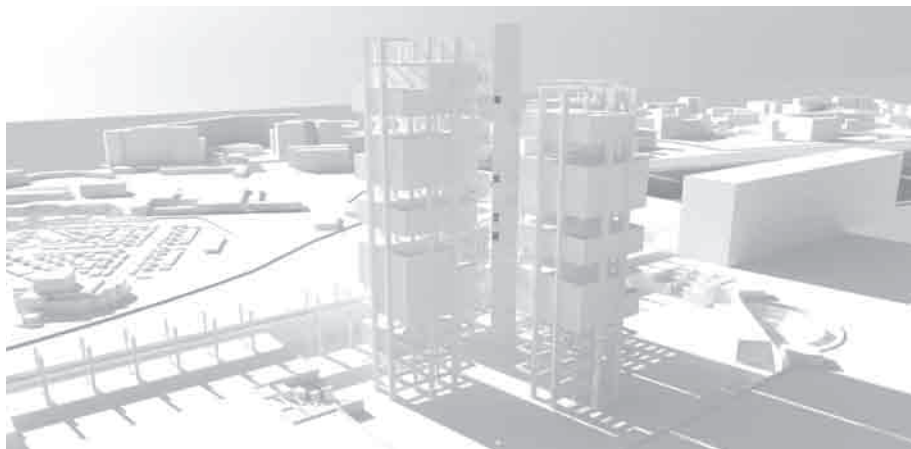


Suet Woon Li, Alessio
Polito, Veronica
Russo.
Vista assonometrica
generale. Viste di
una corte con le aule
didattiche e atelier.

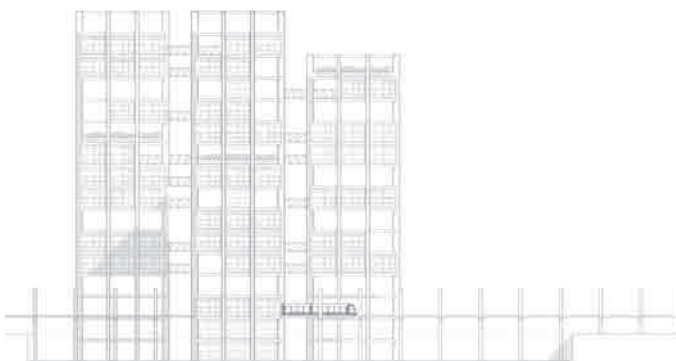
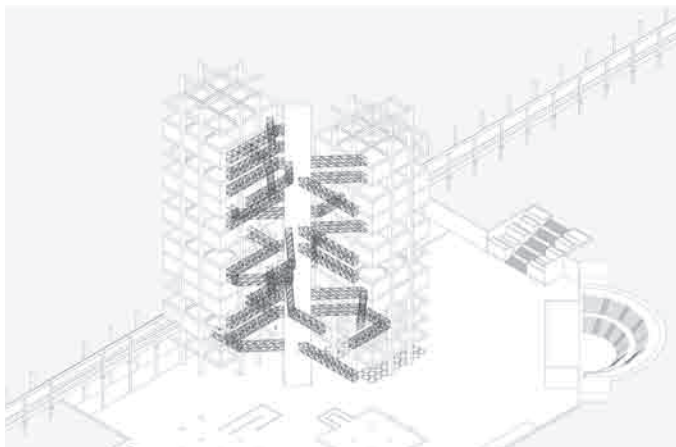


Mara Capobianco,
Elisa Gobbi Frattini,
Riccardo Vide.
Vista assonometrica
generale, prospetti e
sezioni sulla corte per
aule e torri per teatri
didattici.

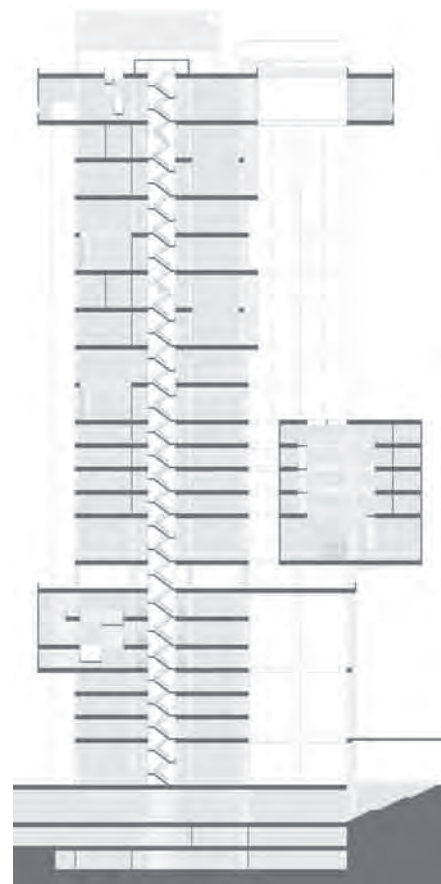
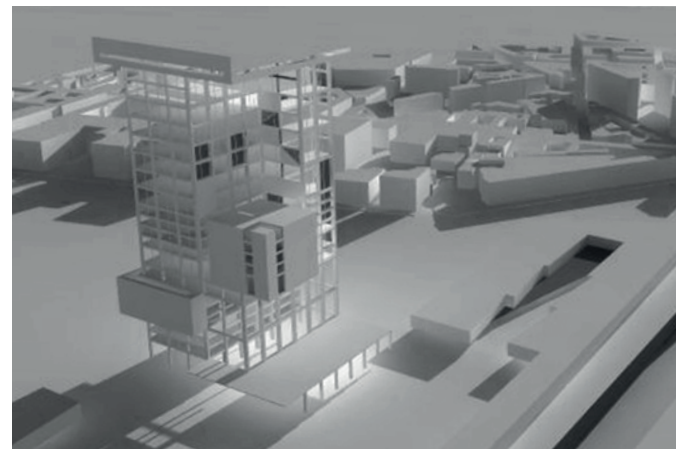


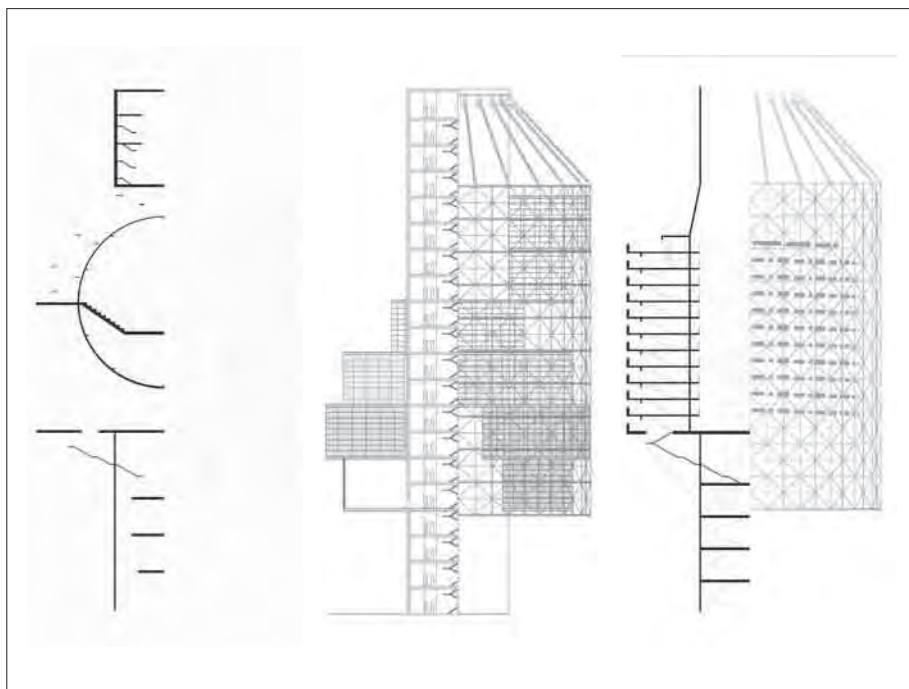


*Roberto Gatti, Marco Leone Ornago, Mattia Ronchetti.
Vista prospettica delle torri per aule-atelier. Assonometria e prospetto con collegamenti tra le torri e monorail.*

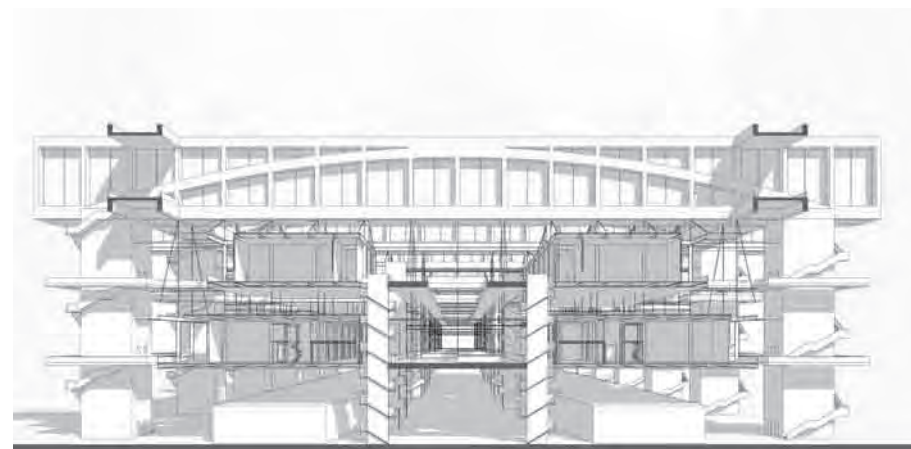


*Caterina Bartolozzi, Ludovica Chiarini, Guillermo Gomez Anguita, Carlos Roca Martinez.
Viste prospettiche e sezione della torre con aule-atelier. Laboratori, biblioteca e studi docenti.*

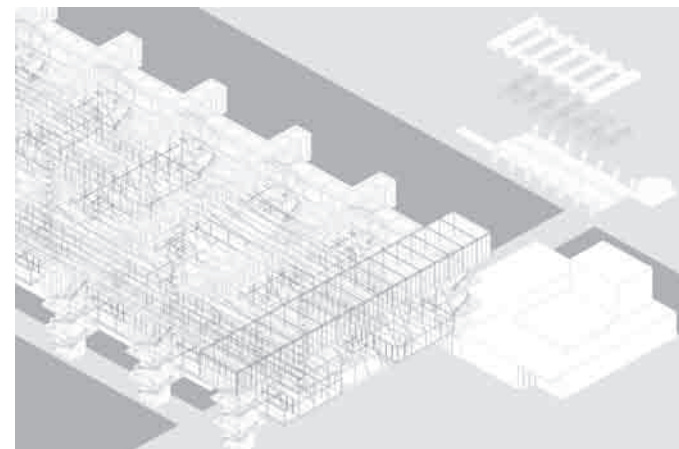


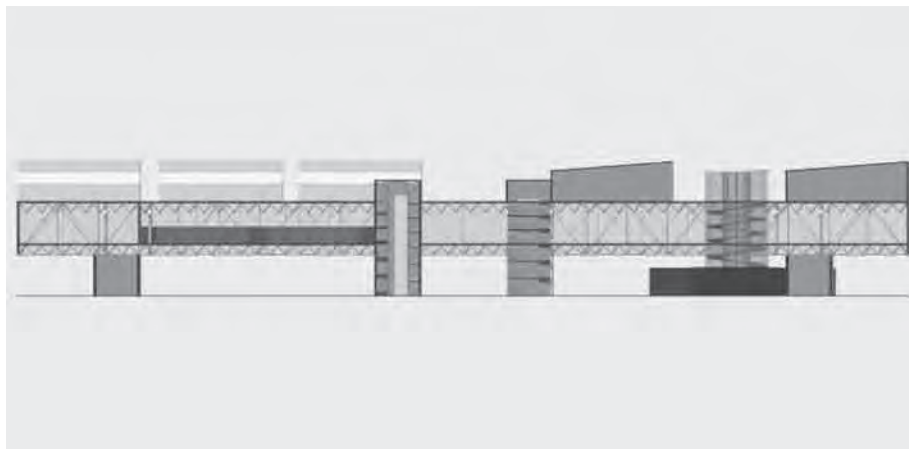


*Rossella Ambrosiani,
Samuel Basso,
Jennifer Rizzi.
Sezioni e prospetti
delle tre torri per
teatro-auditorium,
aule-atelier, residenze.
Planimetria con
i laboratori e
montaggio con lo
skyline di Milano.*

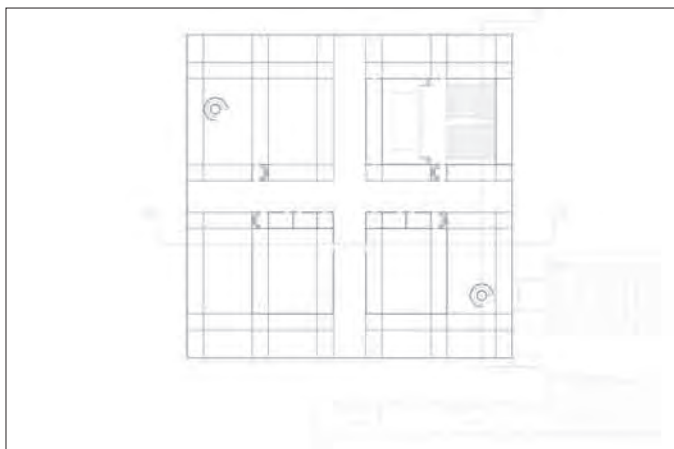
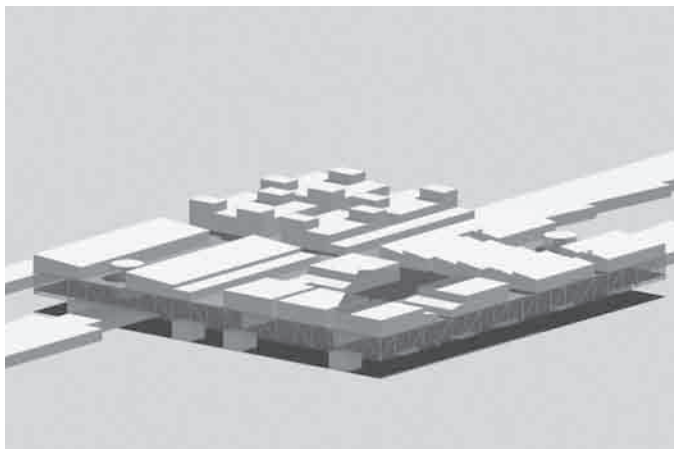


*Antonio Fabiano,
Claudia Ronconi.
sezione prospettica
sui laboratori e aule
sospese. Assonometria
trasparente con
le travi per
esposizione. Pianta
del livello delle aule.*



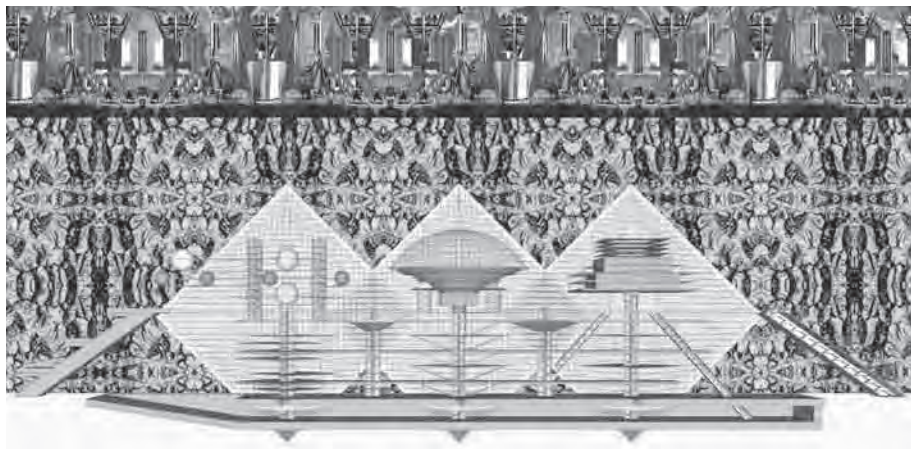


*Martina Risso.
Sezione della
travata reticolare
con laboratori e
sopra aule-atelier.
Assonometria. Pianta
del livello delle travi
reticolari.*

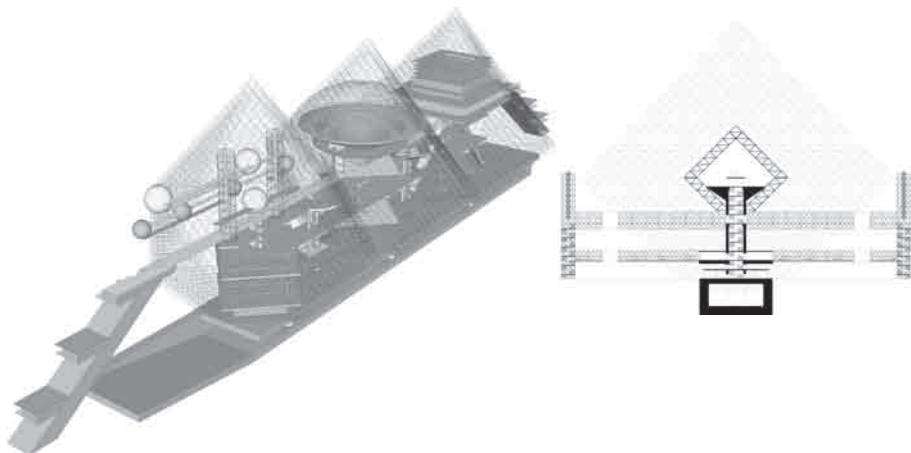
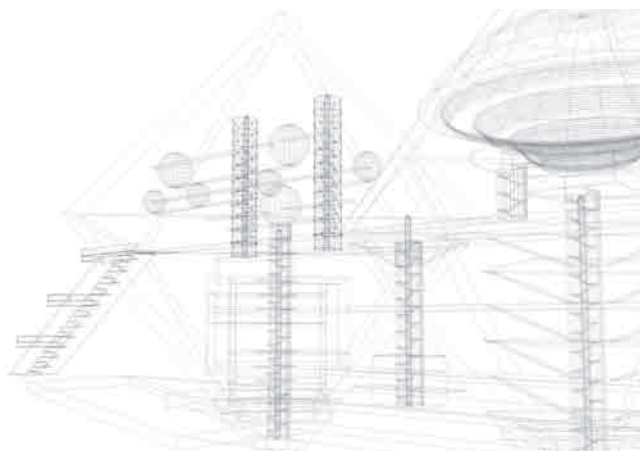


*Andrea Attolini,
Anlong Fang,
Shenghua Ye.
Sezione prospettica
dell'edificio per
attività comuni.
Prospettive del corpo
delle aule.*

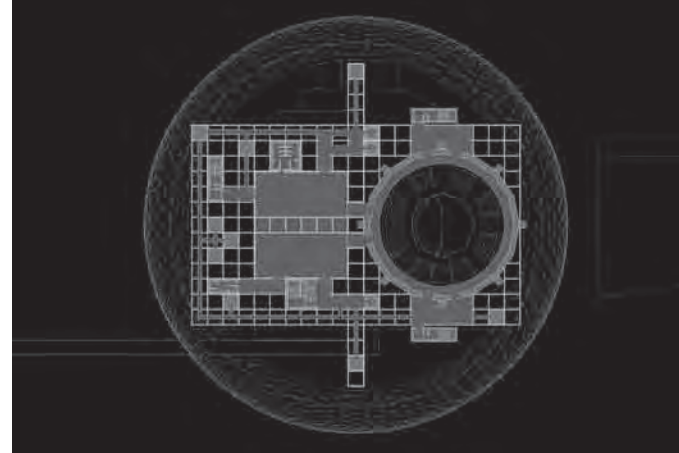
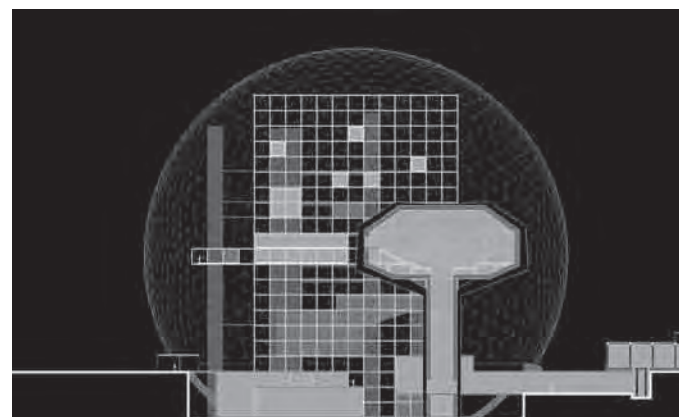
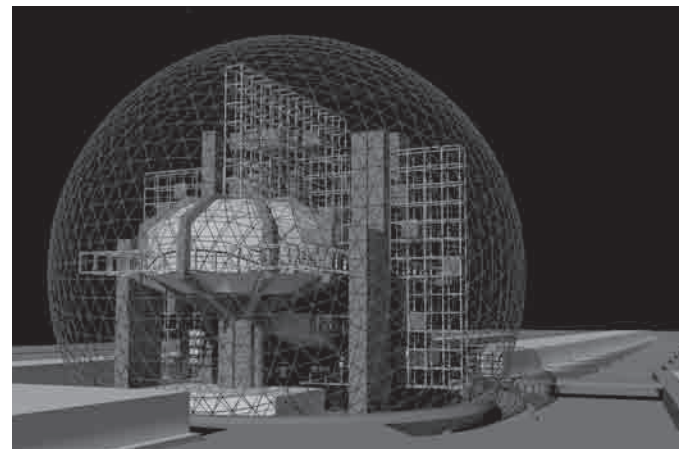




*Mohammadreza
Farahbod, Giovanna
Massidda.
Sezione longitudinale
con laboratori-atelier,
teatro, esposizione.
Viste prospettiche.
Sezione trasversale sui
nodi di collegamento.*



*Roberta Reguzzoni,
Camilla Succetti.
Vista prospettica
del centro servizi
dell'accademia.
Sezione e pianta con
teatro, auditorium,
esposizione,
biblioteca, depositi per
le collezioni.*



Nota bibliografica e esperienze di ricerca

In generale sul tema del consolidamento e ampliamento di Brera:

- S. Scarrocchia, *Per la Grande Brera: il progetto dell'Accademia*, in “Ananke”, n.59, genn. 2010, pp. 92-97.
- *Per Brera Sito Unesco*, a cura di S. Scarrocchia, edito dall'Accademia di Belle Arti di Brera e Fondazione Cariplo, 2014. Questo testo rappresenta una prima estesa raccolta di contributi elaborati a partire dal convegno tenutosi nel 2012.
- All'interno, un intervento di L. Monica sui progetti didattici di architettura per l'ampliamento dell'Accademia allo Scalo Farini.
- Download della pubblicazione sul sito:
http://www.sestanteedizioni.com/new/pdf/Per%20Brera%20sito%20UNESCO_%28low%29.pdf
- *Brera: i progetti per l'ampliamento della Pinacoteca e per la nuova sede dell'Accademia*, con due scritti di L. Monica e di S. Scarrocchia, in “Ananke”, n.71, gen. 2014, pp. 41-49.

Su una tradizione comune di studi e di esperienze:

- “Camillo Boito moderno”, convegno internazionale di studi, a cura di S. Scarrocchia, organizzato da Accademia di Belle Arti di Brera e Politecnico di Milano, 2014; pubblicazione della raccolta degli scritti in preparazione.
- L. Monica, *Alcuni punti di vista sull'Architettura Civile. I rapporti con l'ingegneria e con l'insegnamento, tra Collegio, Politecnico e Accademia di Belle Arti*, in *Pagine politecniche. La Biblioteca Leo Finzi del Collegio degli ingegneri e architetti di Milano*, a cura di G. Bigatti e M. Canella, Skira, Milano 2014, pp. 193-208
- L. Monica, *Le architetture della città di Boito*, in “Ananke”, n.75, mag. 2015, pp. 12-17.
- L. Monica, *Settis, Koolhaas e l'architettura del futuro del classico. Due mostre a Venezia e a Milano*, in “Ananke”, n.76, sett. 2015, pp. 141-146.

Sulla ricerca-didattica architettonica storica e di progetto:

- L. Monica, con P. Bonaretti (capogruppo), M. Canesi, D. Chizzoniti, Elvio Manganaro, C. Pavesi, *Garibaldi-Farini-Bovisa-Expo-Fiera di Rho: nuova “città lineare” per la città policentrica lombarda*, in *Milano scali ferroviari*, a cura di S. Protasoni, Scuola di Architettura Civile, Politecnico di

Milano, Libraccio editore, Milano 2012, pp. 88-91.

- “Istruttoria per Brera”, Seminario di studi con P. Daverio, U. Riva, M. Dezzi Bardeschi, S. Scarrocchia, a cura di L. Monica, Scuola di Architettura Civile, Politecnico di Milano, 21 maggio, 28 maggio, 4 giugno 2013.
- L. Monica, S. Cusatelli, G.L. Ferreri, P. Galbiati, *Dal Laboratorio di progettazione dell'architettura II e III. Prototipi e dispositivi didattici per la direttrice Garibaldi-Expo*, in *Architettura e realismo. Torino Napoli Milano 2012-2013*, a cura di G. Canella, M. Caja, E. Manganaro, pagg. 76-83, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2013.
- L. Monica, G.L. Ferreri, S. Cusatelli, M. Dezzi Bardeschi. Progetto di sistemazione museale per la gipsoteca-raccolta dei gessi dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, Schema iniziale, 2014.
- L. Monica, *Le architetture per l'ampliamento dell'Accademia di Brera. Antecedenti e nuove ipotesi all'Ex Scalo Farini*, in *Per Brera Sito Unesco*, cit., pp. 99-113.
- L. Monica, R. Canella, M. Dezzi Bardeschi, G.L. Ferreri, *Asylum. Città rifugio*, in *Milano. Caserme e aree militari. Workshop Scuola di Architettura Civile*, a cura di R. Neri, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna 2014, pp. 122-129.

Autori dei contributi

Agata Brusetti, *Dottore di ricerca in Composizione architettonica, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano.*

Giovanni Cattani, *Architetto, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano.*

Stefano Cusatelli, *Dottore di ricerca in Composizione architettonica, Docente a contratto, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano.*

Giovanni Luca Ferreri, *Dottore di ricerca in Composizione architettonica, Docente a contratto, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano.*

Paola Galbiati, *Dottore di ricerca in Composizione architettonica, Docente a contratto, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano.*

Gabriella Guarisco, *Professore associato in Restauro, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano.*

Elisa Isella, *Diploma di specializzazione in Restauro e tecnica di laboratorio, Accademia di Brera; Docente a contratto, Accademia di Belle Arti di Bologna.*

Monica Manfredi, *Dottore di ricerca in Tecnologia dell'architettura, Docente a contratto, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano.*

Luca Monica, *Professore associato in Composizione architettonica, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano.*

Mehrnaz Rajabi, *Architetto, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano.*

Sandro Scarrocchia, *Docente di Metodologia della progettazione e di Teoria e storia del restauro, Accademia di Brera.*

Francesca Valli, *Docente di Storia dell'arte; è stata responsabile delle Raccolte Storiche dell'Accademia Brera.*

Dialoghi Antico-Contemporaneo

La collana rivisita temi di storia dell'arte, dell'architettura, dei *cultural studies*, della conservazione e della cultura del progetto, non con lo scopo di definire o scoprire la loro attualità, tradizione e continuità, ma di far emergere e rendere evidente il senso e la specificità della contemporaneità nella sua dimensione sociale, culturale, ideologica, artistica ed estetica all'interno del rapporto con l'antico.

Comitato editoriale

Sandro Scarrocchia (curatore), Maurizio Guerri, Luca Monica, Stefano Pizzi

Progetto grafico: Luca Monica

Comitato Scientifico

Gianni Accasto, Cesare Ajroldi, Giuseppe Arcidiacono, Aurora Arjones Fernandez, Riccardo Bellofiore, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Coen, Gianni Contessi, Chiara Dezzi Bardeschi, Gabriella Guarisco, Elisabetta Longari, Luca Monica, Margaret Olin, Emanuele Palazzotto, Domenica Primerano, Monica Saccomandi, Sandro Scarrocchia, Ingrid Scheurmann, Vita Segreto, Marko Spikić, Georg Vasold

Volumi pubblicati

1. *Per Brera Sito Unesco*, a cura di S. Scarrocchia, 2014
2. *Il Memoriale italiano ad Auschwitz*, a cura di G. Arcidiacono e S. Scarrocchia, 2014
3. *Per l'ampliamento dell'Accademia di Brera*, a cura di L. Monica e S. Scarrocchia, 2014

*Finito di stampare
nel mese di dicembre 2015
da Digital Team - Fano (PU)*