



**BRERA**  
ACCADEMIA DI BELLE ARTI



**fondazione**  
**cariplo**

Per

# Brera

## Sito UNESCO

Atti del convegno internazionale  
29 novembre - 1 dicembre 2012

A cura di Sandro Scarrocchia



**sestante**  
edizioni



Dialoghi antico-contemporaneo  
**1.**

*Collana*

*a cura di Sandro Scarrocchia*



## Per Brera sito UNESCO

Milano, Accademia di Belle Arti di Brera,  
Sala Napoleonica  
29 novembre – 1 dicembre 2012

*Da un'idea di*  
Sandro Scarrocchia

*Comitato scientifico*  
Franco Marrocco  
Grażyna Korpacz  
Cesare Ajroldi  
Giuseppe Arcidiacono  
Monica Saccomandi  
Sandro Scarrocchia

*Hanno collaborato alla redazione*  
Antonia Iurlaro  
Ilaria Lanfranconi

*Progetto grafico e impaginazione*  
Daniele Miradoli

*Con la collaborazione di*  
Lorenzo Conservo

*Si ringraziano per la revisione degli abstract*  
Susan Jane Kingshott  
Elisabetta Solca

*Ringraziamenti*  
Salvatore Carrubba  
Franco Marrocco  
Gastone Mariani  
Stefano Pizzi  
Ignazio Gadaleta  
Gaetano Grillo  
Angela Occhipinti  
Pino Di Gennaro  
Filippo De Filippi  
Massimo Mazzone

*Hanno partecipato ai lavori del convegno*  
Francesca Valli  
Dominique Poulot  
Aurora Scotti  
Lionella Scazzosi  
Stefano Boeri  
Daniele Jalla  
Josko Belamarić

## Con il Contributo di

Fondazione Cariplo

## Con il Patrocinio di

Fondazione Cariplo

Comune di Milano

Provincia di Milano

Direzione Regionale per i Beni Culturali e  
Paesaggistici della Regione Lombardia

CNAPPC, Consiglio Nazionale degli Architetti  
Pianificatori Paesaggistici e Conservatori

ICOMOS - International Council on  
Monuments and Sites (Consiglio  
Nazionale Italiano dei Monumenti e dei Siti)

Facoltà di Conservazione e Restauro dell'Accademia di  
Belle Arti Jan Matejko di Cracovia

Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo

Dipartimento di Architettura e Territorio  
dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria

Centro Cvito Fiskovic - Istituto di storia dell'arte  
dell'Università di Spalato

Academy of fine arts , Trimestrale delle accademie di  
belle arti

'Ananke, Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche  
della conservazione per il progetto

Il Giornale dell'Architettura

Tutti i contributi pubblicati sono stati accettati dal  
Comitato Scientifico, composto dai membri del network  
di ricerca *Ancient and Contemporary Dialogue inside the Com-  
mon Cultural Heritage* e dal Direttore dell'Accademia  
di Belle Arti di Brera, in quanto parte integrante  
dell'istruttoria per la candidatura del complesso di Brera  
a Sito UNESCO

Philip Daverio ha concesso la proiezione di brani del suo  
*Passepartout – Brera storia di una città, 2009*

Il copyright delle immagini e delle illustrazioni e i relativi  
diritti sono di proprietà dei rispettivi autori

ISBN: 978-88-6642-120-7



## Indice

- 12 Salvatore Carrubba  
14 Caterina Bon Valsassina  
16 Nicola Carrino  
18 Franco Marrocco  
20 Roberto Casiraghi, Roberto Favaro, Giovanni Iovane

### Introduzione

- 24 *Dialogo Antico Contemporaneo: istruttoria per Brera Sito Unesco*  
Sandro Scarrocchia

### I. L'eredità dell'Illuminismo, l'unicità del modello Brera e la realtà complessa delle istituzioni braidensi

- 37 *La separazione della Pinacoteca di Brera dall'Accademia*  
Dario Trento
- 45 *Dialogo antico nuovo nella storia della didattica dell'Accademia*  
Roberto Roberti
- 53 *Profilo giuridico di Brera Sito Unesco*  
Manlio Frigo
- 63 *Brera bene comune*  
Stefano Lucarelli
- 73 *L'Istituto Lombardo Accademia di Lettere e Scienze*  
Gianpiero Sironi
- 79 *L'Osservatorio Astronomico di Brera*  
Giovanni Pareschi
- 83 *Il Museo dei Musei*  
Pasquale Tucci

<i>La Pinacoteca Nazionale di Brera</i> Sandrina Bandera	87
<i>Per Brera Sito Unesco</i> Stefano Pizzi	91
<i>Concorso di idee per la nuova sede dell'Accademia di Brera</i> Gaetano Grillo	95
<i>Per una nuova sede dell'Accademia all'ex Scalo Farini</i> Luca Monica	99
<i>Il contributo dell'architettura per la ridefinizione dell'Accademia e di Brera</i> Gregorio Carboni Maestri	115

## **II. Il progetto Grande Brera**

<i>Pubblico e Privato nell'eredità culturale comune: l'esperienza Genius Bononiae</i> Massimo Negri	125
<i>Per Brera Sito Unesco</i> Pierluigi Panza	135
<i>Autocritica di Brera</i> Gianni Contessi	141
<i>Vicende di Brera</i> Carlo Bertelli	147
<i>Grande Brera. Strategie comunicative di un dibattito ingessato</i> Roberto Galeotti	153
<i>Il Museo nella città e la città nel Museo: Franco Russoli e il progetto della "grande Brera"</i> Erica Bernardi	165
<i>La città di Brera patrimonio mondiale dell'Unesco</i> Erica Bernardi, Giuseppe Davide La Grotteria, Maria Grazia Menna	171



175 *Grande Brera: percorso espositivo dei progetti*  
Maria Grazia Menna

179 *Brera in Brera. Progetto preliminare*  
Alberico Belgiojoso

183 *Brera mai vista*  
Davide Borsa

### **III. Il contributo dell'arte contemporanea alla valorizzazione del patrimonio**

195 *Memoria del luogo*  
Grazia Varisco

197 *Tradizione e innovazione nel segno decorativo*  
Fausta Squatriti

203 *Accademia di Brera fra tradizione e innovazione.*  
*Rassegna delle produzioni braidensi ispirate al dialogo antico-nuovo*  
Raffaella Pulejo

215 *X l'Universo Invisibile: un percorso fra astronomia e arte.*  
*Dialogo interistituzionale nella didattica dell'Accademia*  
Alessandra Angelini

221 *Architettura arte progetto*  
Cesare Ajroldi

227 *Where is our place?*  
Monica Saccomandi

235 *Portale di Erbaria, Abbazia di Fiastra 2012*  
Anacleto Sbaffi, Ermenegildo Pannocchia, Laura Rosini

243 *Dialogo Antico-Nuovo*  
Grażyna Korpala

*Conservazione e/ dell'arte contemporanea* 249  
Paolo Martore

*Paesaggio sonoro di Brera* 253  
Mauro Manzoni e Caterina Palpacelli

*Per Sesto sito Unesco* 261  
Gianluca Zonca, Giulio Pace, Bruno Margotti,  
Francesca Candito, Giuseppe De Siati

*Pietre della memoria di Brera* 267  
Allievi del corso di Teoria e storia del restauro

#### **IV. Ancient-Contemporary Dialogue inside the Common Heritage of Humanity 2012-2015**

*Magna Grecia 2013* 277  
Giuseppe Arcidiacono

*Paesaggi culturali dell'alpinismo 2014* 283  
Ilaria Erika Lanfranconi

*Progetti per l'acqua, i paesaggi e le conoscenze tradizionali: verso la nuova visione del patrimonio UNESCO* 289  
Pietro Laureano

*Il Progetto per le acque del parco sud di Milano* 299  
Gregorio Carboni Maestri, Alix Afferni, Michele Miele (con  
Alessandra Chiarelli, Cosetta Muggianu, Giulia Bertolotti,  
Alba Deangelis, Fatima Niyazbek, Michela Estrafallaces)

**V. Manifesto per Brera Sito Unesco** 311

**Autori** 315

**Saluti**

## **Salvatore Carrubba**

*Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Brera*

Il convegno “Per Brera Sito Unesco”, collocato all’interno del progetto “Ancient-Contemporary Dialogue inside the Common Heritage of Humanity”, e svoltosi nello scorso mese di novembre, ha rappresentato un momento significativo nella storia plurisecolare dell’Accademia di Brera. Esso, infatti, ha aperto al confronto con la città, con la comunità scientifica e con diversi partner dell’Accademia, oltre che, naturalmente, con i docenti e gli studenti di Brera, una riflessione sul ruolo e sulle prospettive dell’Istituzione.

Storicamente, e fino alla tardiva fondazione nella città delle prime università, il palazzo di Brera ha rappresentato per Milano la sede istituzionale degli studi e della ricerca. Prima la presenza dei Gesuiti, poi l’attività delle istituzioni illuministe hanno fatto di Brera il palazzo milanese delle scienze e della cultura. La stessa prolungata permanenza nel palazzo di personaggi quali Giuseppe Parini e Francesco Hayez, entrambi espressione di una sensibilità artistica tipicamente milanese, ha rafforzato il legame di Brera con la cultura e l’identità cittadina consolidatosi poi nel tempo grazie al contributo di tanti artisti, spesso di primissimo piano, alle vicende dell’Accademia.

Tale vocazione è un patrimonio di Milano e del Paese. E le mutate condizioni di contesto, dominate dall’avvento della democrazia di massa e dunque dall’esigenza di assicurare servizi formativi e culturali di qualità a tutta la società, devono spronare tutte le istituzioni accomunate dalla tradizione braidense a individuare le forme più intelligenti di sviluppo e di aggiornamento.

Scienza, cultura, ricerca e formazione, infatti, non sarebbero tali se si richiudessero nella contemplazione del passato e non si aprissero all’innovazione e al dialogo proficuo con la contemporaneità. Del resto, la stessa tradizione illuminista, di cui Brera si sente giustamente erede consapevole, ci richiama al metodo di condurre riflessioni ponderate per realizzare poi riforme necessarie.

Il riconoscimento di Brera come sito Unesco, dunque, può rappresentare una significativa occasione per riflettere sul modo in cui le istituzioni che nel palazzo hanno sede possano sempre meglio funzionare, senza rinchiudersi in una paralisi progettuale che le condurrebbe in breve fuori dalla storia.

Proprio per difendere la tradizione che si intende salvaguardare, occorre perciò operare con decisione e senso di responsabilità perché i cambiamenti necessari ci siano, siano coerenti con la storia e preparino il futuro.

Il protocollo firmato tra diverse amministrazioni pubbliche nel luglio 2010 prefigura un percorso che potrebbe offrire all'Accademia di Brera, alle condizioni più volte sollecitate dalla stessa, l'opportunità di operare al meglio, allargando la propria presenza in altri edifici, senza recidere gli insostituibili legami con la sede storica. Occorre dunque prefigurare un percorso finanziario, progettuale e amministrativo che consenta all'Accademia di realizzare una sede aggiuntiva prestigiosa e funzionale, con l'obiettivo di fare di Brera, già la più illustre delle accademie italiane, la più bella accademia d'Europa.

È opportuno che sul tema, a Milano, si sviluppi un confronto sereno e civile: il futuro dell'Accademica e del complesso storico deve diventare occasione non per incomprensibili guerre di religione, ma per tutelare e rafforzare il ruolo di Brera, in tutte le sue articolazioni culturali e scientifiche, quale polo attivo della cultura nazionale.

Sono perciò grato a quanti, a partire dal Prof. Sandro Scarrocchia, hanno animato questa iniziativa importante nella storia dell'Accademia, di Brera e di Milano. Con lui, ringrazio tutti coloro che a Brera hanno reso possibile questo appuntamento; e tutti i partner, a partire dalla Fondazione Cariplo, che ha confermato la propria attenzione per questa Istituzione. Il prestigio di Brera è nella propria storia e nelle funzioni che continua a svolgere: il marchio UNESCO non potrebbe che suonare riconoscimento autorevole, ma non sorprendente, di un ruolo che questa grande e instancabile macchina culturale ha svolto a Milano e per Milano.

## **Caterina Bon Valsassina**

*Direttore Regionale per i Beni e le Attività Culturali della Lombardia*

L'Accademia di Belle Arti e la Pinacoteca di Brera, come è noto, sono nate insieme e sono nate una in funzione dell'altra, alle origini, come tutte le principali Accademie in Italia, da Venezia a Bologna, da Firenze all'Accademia di San Luca a Roma.

Le collezioni dei dipinti e delle sculture degli “antichi maestri”, presenti in tutte le Accademie di belle arti formatesi nel territorio italiano dalla fine del Settecento in poi, erano il materiale didattico privilegiato per gli allievi delle classi di Pittura e Scultura, stimolati fin dall'inizio del loro apprendistato ad emulare, attraverso la pratica della copia o del calco, ma anche attraverso la pratica del restauro, i loro colleghi dei secoli passati.

Le Accademie di belle arti sono state per tutto l'Ottocento fucine di scambio costante fra l'arte del presente e l'arte del passato: da questa interazione si è sviluppata da un lato la produzione artistica contemporanea basata sui “modelli” degli antichi maestri, dall'altro le opere di quegli antichi maestri, da “materiale a disposizione” per l'insegnamento artistico, si sono andate trasformando nel corso del secolo XIX nei nuclei di base di molti dei musei italiani. Agli inizi del Novecento, in tutta Italia, il processo evolutivo si compie con la separazione giuridico-amministrativa delle istituzioni preposte all'insegnamento artistico (le Accademie) dal “materiale didattico” costituito dalle opere dei maestri del passato, che diventano collezioni esposte in istituzioni museali autonome aperte al pubblico.

Anche la Pinacoteca di Brera nasce, quindi, come le sue consorelle, da una costola, per così dire, dell'Accademia di belle arti: fu il pittore Giuseppe Bossi, infatti, Segretario dell'Accademia di Brera a costituirne il primo nucleo consistente di opere per il “Museo Universale” fortemente voluto da Napoleone per la capitale del Regno d'Italia. Ricordare la storia non significa, ovviamente, riproporne i modelli istituzionali, azione

impossibile quanto stupida, vuole significare tenere sempre presente, nel nostro caso, questa origine comune e riproporre, questo sì, un valore che il passato ci aiuta a mettere a fuoco: il valore di stimolo creativo del rapporto fra l'arte del passato e l'arte del presente.

L'Accademia di Brera è stata uno dei più importanti centri di produzione artistica dell'Ottocento, la capitale del "Romanticismo storico", della nascita e sviluppo della pittura di storia (antica, moderna, contemporanea) in tutte le sue declinazioni compresa quella, meno nota, della pittura sacra rivisitata in chiave di soggetto storico fino alla pittura del Risorgimento. La conclusione di ogni anno accademico veniva celebrata con l'esposizione a Brera delle opere migliori delle classi di Pittura e Scultura, i "Premi di Brera", mostre temporanee che convivevano armonicamente nello stesso palazzo in cui erano presenti, fin dal tempo di Bossi, le opere di Piero della Francesca, di Mantegna, di Raffaello.

Ecco, riproporre in chiave attuale un confronto analogo, un dialogo fra le opere della Pinacoteca di Brera e la produzione artistica dei professori e allievi dell'Accademia con esposizioni annuali, potrebbe essere una chiave per ricordare la propria storia.

Il convegno organizzato dai professori dell'Accademia di Belle Arti di Brera ha obbligato tutti a fare i conti con la storia delle due istituzioni e perciò, più da storica dell'arte e studiosa dell'Ottocento che da Direttore Regionale per i beni culturali e paesaggistici della Lombardia, ringrazio il Presidente Salvatore Carrubba, il Direttore Franco Marrocco e tutto il corpo accademico con l'auspicio non di un ritorno al passato, ma di un "ritorno al futuro" attraverso una conoscenza del passato rivisitato con intelligenza.

**Nicola Carrino**

*Accademico di San Luca*

Gentilissimi Professori,

In risposta al Vostro cordiale invito al Convegno “Per Brera Sito Unesco”, invito che ho molto apprezzato e del quale Vi ringrazio, spiace comunicare di non poter rispondere in modo confermativo, ritenendo difatti e manifestando piena adesione ai propositi e all’azione che l’Accademia e il Convegno intendano definire ed attuare. Intenti che richiedono continuo e fattivo impegno, come nel Vostro perseguire.

Ho letto infatti con partecipato interesse le linee programmatiche espresse nell’articolo “Per la Grande Brera: il Progetto dell’Accademia”, già a suo tempo pubblicato sulla rivista “Ananke”<sup>1</sup> e quindi gli argomenti che oggi sostanziano il Convegno, scambiando a riscontro sentiti approfondimenti e considerazioni, nella gentilezza interlocutoria del Prof. Ignazio Gadaleta.

Esprimo pertanto convinti complimenti al Prof. Sandro Scarroccia, quale autore del suddetto articolo e quindi promotore del Convegno, ed al Prof. Franco Marrocco, che approvandone in condivisione l’iniziativa, segna con atto di impegno augurale l’esordio della Sua Direzione Accademica.

Auspico al contempo i migliori risultati al Convegno, che saluto nei suoi autorevoli relatori e partecipanti, perché si pongano col progetto “Per Brera Sito Unesco”, le basi definitive all’assetto di una Brera ancora tale, senza ulteriori aggettivi, unitariamente corrispondente all’oggi, nella totale, complessa e identitaria contestualità storica e contemporanea.

Come si pongano le basi al definitivo assetto giuridico e didattico, “da sempre” in faticoso itinere al raggiungimento del grado



che costituzionalmente compete alla nobile Accademia di Belle Arti di Brera come a tutte le Accademie di Belle Arti Statali.

Riconoscendo tutti in tal senso, che arte e formazione non possono manifestarsi e rendersi produttive, se non affrontate e svolte in “ricerca” assidua e continua.

Sistema dinamico, quello dell’arte, nel suo specifico ricercare, altamente contributivo all’evolversi culturale della società e del suo “estetico” abitare esistenziale.

Con sincerità, un cordiale saluto,  
Nicola Carrino

#### **Note**

<sup>1</sup> Vedi ‘ANANKH n. 59/2010 - Dossier: la “Grande Brera” senza Brera; D. Borsa, *La “Grande Brera” in Brera: frammenti di un’utopia sotto il segno della contraddizione* e i contributi di S. Scarrocchia, G. Mariani, C. Bertelli, D. Fo, P. Rosa, C. Belotti

## **Franco Marrocco**

*Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Brera*

Il meeting di due giorni e mezzo tenutosi nel Salone napoleonico di Brera da giovedì 29 novembre a sabato 1 dicembre 2012, è il primo appuntamento del progetto di ricerca “*Ancient-Contemporary Dialogue Inside the Common Heritage of Humanity*” promosso da Facoltà di architettura dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria, Dipartimento di architettura dell'Università di Palermo, Facoltà di Conservazione e Restauro dell'Accademia di Belle Arti Jan Matejko di Cracovia, Accademia Albertina di Torino, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Spalato e Accademia di Belle Arti di Brera come capofila.

Il convegno ha tre obiettivi specifici:

1. presentare ufficialmente il progetto di ricerca internazionale *Dialogo Antico-Nuovo* nell'eredità culturale comune, candidandolo a Cattedra Unesco con sede a Brera;
2. verificare e avviare il riconoscimento di Brera come patrimonio comune dell'umanità;
3. lanciare il concorso internazionale di architettura per la riorganizzazione e l'ampliamento della sede dell'Accademia e delle sue Collezioni Storiche.

Maturato all'interno dell'attività didattica e di ricerca dell'Accademia di Brera, il convegno ha avuto l'adesione delle istituzioni del complesso storico e di un consistente numero di istituzioni internazionali, nonché specialisti, artisti e intellettuali, così da ricondurre la problematica politica ed economica, finora proposta all'opinione pubblica, entro l'alveo più appropriato del dibattito culturale, in un orizzonte europeo.

I 50 relatori qui convenuti testimoniano il senso di un

impegno e di un confronto difficilmente ignorabile. Si tratta di un buon risultato che fa onore all'ideatore e coordinatore della iniziativa, Sandro Scarrocchia, e che rende merito all'Accademia e alle Istituzioni che hanno aderito con fiducia al proposito da lui avanzato con coraggio, dando voce a una coralità che troppo spesso è stata considerata dispersa e inattuale.

Ora ci aspetta una nuova fase, quella della cooperazione attiva, in cui i progetti di sviluppo, con le diverse problematiche, di ciascuna istituzione possano interagire tra di loro nel rispetto delle specifiche funzioni, autonomie e caratteristiche. Il quadro del riconoscimento Unesco, in rete con altre istituzioni del territorio regionale, come i musei dell'Ottocento lombardo, con altre istituzioni nazionali, come le Accademie di Bologna e Venezia, e internazionali, che fanno riferimento ai tradizionali legami con Francia e Austria, potrebbe costituire in questo senso un avanzamento non solo per l'Accademia, ma per Brera nel suo complesso, quindi per la città di Milano, in una rinnovata prospettiva europea e internazionale.

**Roberto Casiraghi**

*Preside del Dipartimento di Arti Visive*

**Roberto Favaro**

*Preside del Dipartimento di Progettazione e Arti Applicate*

**Giovanni Iovane**

*Preside del Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte*

*Accademia di Belle Arti di Brera, Milano*

Con grandissima soddisfazione e nella consapevolezza di procedere verso un traguardo dovuto, prima ancora che auspicato, accogliamo questa importante iniziativa editoriale che rende concreto e visibile un lavoro di studio e di approfondimento di grande rilevanza culturale ma anche di prospettiva progettuale per il futuro. Promuovere Brera a Sito dell'Unesco non ha infatti solo l'intento di attestare, con l'ufficialità dei riconoscimenti più qualificanti, una tradizione storica nobilissima, una funzione speciale nella vita culturale milanese, nazionale, europea, un sistema unico di formazione artistica innestato nel corpo più ampio e organico di un'istituzione che è anche scientifica ed espositiva, ma ha soprattutto lo scopo di prefigurare l'identità futura della nostra Accademia di Belle Arti, aperta ai nuovi tracciati del sapere, dell'arte, di quelle attività umane e creative ancora tutte da immaginare, sviluppare, inventare. Attività che daranno senso e sfogo anche a nuovi modi di sentire, di recepire la realtà, di esprimere e sollecitare le emozioni, di progettare un mondo nuovo. In questo quadro che ci sembra aprirsi davanti a noi, insomma, un simile riconoscimento non è solo una medaglia per le cose fatte, per le glorie passate, per la storia e la tradizione che si accumulano alle nostre spalle, ma un punto di partenza e un carico forte, stimolante di responsabilità, che si apre nel nostro futuro.

Come Presidi dei tre Dipartimenti in cui si struttura oggi l'Accademia di Belle Arti di Brera (Dipartimenti di Arti Visive, di Progettazione e Arti Applicate, di Comunicazione e Didattica dell'Arte) crediamo fermamente in questo progetto e in questa apertura di nuove prospettive future. La nostra stessa ragione istituzionale, con gli specifici compiti organizzativi e direzionali che proprio in questi mesi si stanno definendo come intelaiatura operativa e non più solo nominale dell'Accademia, va in questa direzione, segnando un passaggio chiave verso la creazione anche nel nostro Paese di una moderna e finalmente aggiornata università delle arti visive, dello spettacolo, della progettazione, della didattica, delle nuove tecnologie per l'arte, dei linguaggi performativi e scenici. Alla base di questo nuovo corso crediamo ci sia una nuova idea delle arti e del loro reciproco rapporto di intersezione, interpenetrazione, collaborazione, complicità. E anche l'idea che compito primario oggi di un'Accademia di Belle Arti sia quello, partendo dalle basi storiche consolidate dalla tradizione, di esplorare terreni inediti della comunicazione, scoprire nuovi linguaggi, inventare nuove forme di espressione non ancora presenti nella nostra realtà, infine dialogare con le culture altre, con gli altrove geografici e culturali del nostro mondo di oggi e di domani.

Ecco dunque i motivi che ci spingono ad aderire convintissimi a questo meritevole progetto editoriale e al suo valore prospettico futuro, per una nuova azione, finalmente riconosciuta internazionalmente, creativa, didattica e formativa.



## **Introduzione**

## DIALOGO ANTICO CONTEMPORANEO: ISTRUTTORIA PER BRERA SITO UNESCO

*Sandro Scarrocchia*

Il convegno “Per Brera Sito Unesco” ha voluto riportare all’attenzione pubblica il problema delle scelte strategiche riguardanti questo complesso monumentale e istituzionale che riveste un ruolo centrale nell’identità e nella storia di Milano come capitale culturale<sup>1</sup>. I copiosi interventi che lo hanno caratterizzato dimostrano una volontà e una qualità di confronto inediti.

L’iniziativa viene da lontano: due seminari tematici maggio-giugno 2011 rispettivamente sul Progetto del Mibac affidato all’architetto Alberico Belgiojoso per la ridefinizione della Pinacoteca di Brera e sul dossier che nel 2010 la rivista *‘Ananke* diretta da Marco Dezzi Bardeschi dedicò alla problematica della Grande Brera nell’accezione rivoluzionaria di Franco Russoli, che coagulava le istanze di riappropriazione sociale della cultura dei migliori anni Settanta<sup>2</sup>.

Costituisce anche il primo incontro di un gruppo internazionale di ricerca con a capofila l’Accademia di Brera, che candida a cattedra Unesco la tematica del dialogo antico-nuovo nell’eredità culturale dell’umanità e prevede una serie di incontri nel quinquennio 2012-2016 (vedi sez. 4).

Nel primo Meeting “Per Brera Sito Unesco”, pertanto, si è inteso evidenziare nel caso emblematico di Brera le componenti strutturali di questo dialogo: Brera come *ensemble e bene comune*; i punti di vista interni/esterni; il contributo dell’arte contemporanea al riconoscimento e valorizzazione dell’eredità culturale.

Brera è diventata un caso nazionale, come L’Aquila e Pompei. Si tratta di non farlo giungere al grado di esasperazione degli esempi citati. La garanzia per questo è la dichiarazione di

### **Ancient-Contemporary Dialogue: preparatory inquiry for Brera Unesco Site**

*The purpose of the international congress “For the Brera Unesco Site” was two-fold: on one hand to open a discussion on this important cultural complex consisting of many institutions, both from the point of view of the historical legacy, as a focal point of Italian and specifically Lombard Enlightenment, and of contemporary culture, as the center of a “community of artists” and of internationally recognized conservation, exhibitions, literary, scientific and naturalistic activities; on the other hand, to emphasize the contribution that contemporary art offers to the meaning and development of heritage. The congress is the first step of a research network that aims to promote Ancient-Contemporary Dialogue within the Common Cultural Heritage. Instead of drawing conclusions regarding the success of the initiative, as demonstrated by a collection of about 50 communications, the useful suggestions and proposals for a renewed planning capacity of the Academy of Brera, and of Brera as a whole, are under-*



*lined in a renewed relationship with the city and in an international perspective.*

eredità culturale dell'umanità in quanto polo dell'Illuminismo Lombardo unico, irripetibile ed eccezionalmente ancora esistente, cioè pienamente funzionante.

### **Istruttoria per Brera Sito Unesco**

Quando avevamo pensato per la prima volta a una eventuale e auspicabile candidatura di Brera a sito Unesco avevamo fatto riferimento alla sua realtà pluristituzionale e multidisciplinare, di cui è difficile trovare un analogo; curiosamente finora mai nessuno aveva prospettato questa possibilità<sup>3</sup>.

Ma di fatto già l'illustre italianista **Dante Isella** l'aveva schizzata, inquadrando il Fondo Manzoni della Biblioteca Nazionale Braidense e guardando al complesso pluristituzionale come polo dell'illuminismo lombardo, unico in Europa<sup>4</sup>. Per questo abbiamo adottato la sua formulazione come **manifesto** della istruttoria (vedi sez. 5).

Il legame tra patrimonio, collezioni artistiche, letterarie e librerie, naturalistiche e scientifiche, da un lato e, dall'altro presentazione, formazione, produzione, ricerca e diffusione fa di Brera un centro di cultura strettamente ancorata alla contemporaneità, estremamente moderno, soggetto a tutti i sussulti e sensibile alle variazioni di contesto nazionali ed internazionale. In questo senso la tradizione di Brera è legata alla contemporaneità in tutte le sue articolazioni disciplinari e culturali. A volte, date le condizioni in cui si dibatte la cultura italiana da alcuni decenni a questa parte, si tratta di una contemporaneità messa in discussione, anche gravemente, ma non offuscata, come hanno sottolineato pressoché tutti i relatori.

Al fine di delineare il vasto ambito dei contributi qui raccolti appare utile sottolineare i molti spunti che emergono e che depongono a favore di una progettualità da mettere in campo con iniziative e impegni adeguati. **Dario Trento** illustra, in questa prospettiva, il legame che esiste tra nucleo didattico e nucleo patrimoniale, il quale si interrompe al momento della autonomizzazione della pinacoteca in età napoleonica, ma pur

sempre all'interno di un complesso che mantiene la sua matrice Teresiana<sup>5</sup>. **Roberto Roberti** sottolinea i rapporti tra cultura artistica e scientifica alle origini della istituzione.

Il legame tra archivio/deposito/esposizione della memoria ed esercizio/applicazione/cura e vita di questo "patrimonio" è ben inquadrato da **Manlio Frigo**, che riconosce l'eccezionalità del caso di Brera "combinazione tra elementi di contenuto materiale e immateriale" perché in questo luogo si "associano la ricchezza delle testimonianze culturali materiali con il ruolo e il peso della tradizione artistico-culturale di cui Brera è depositaria". Frigo, insomma, ritiene che non ci sia dubbio sul fatto che Brera, il complesso di Brera corrisponda pienamente ai requisiti secondo e sesto del riconoscimento di patrimonio dell'umanità definiti dall'Unesco: Brera ha un grande significato per lo scambio di valori umani, da un lato, e, dall'altro, una ricca stratificazione di tradizioni e opere d'arte di valore straordinario e universale. A questi requisiti la richiesta ufficiale dovrà aggiungere l'individuazione di altre caratteristiche. A questo scopo rispondono molte delle relazioni qui contenute, le quali ci consentono di parlare di una vera e propria istruttoria per la richiesta di dichiarazione, secondo una impostazione, peraltro, originale e non scontata.

Mentre **Stefano Lucarelli** arricchisce il quadro ora accennato con la considerazione del complesso di Brera come bene comune, con interessanti spunti per un collegamento tra la elaborazione benecomunista e la teoria dei valori confliggenti di Alois Riegl, quattro relazioni contribuiscono ad ampliare il quadro dell'istruttoria.

**Gianpiero Sironi** ricostruisce la storia dell'Istituto Lombardo di Lettere Scienze come fondamentale di un complesso alle origini unitario ma ancora viva, come dimostra il programma delle attività e i compiti istituzionali scientifici e divulgativi di cui è titolare; **Giovanni Pareschi** illustra con dovizia la matrice storica e l'ampio spettro di attività e collaborazioni dell'Osservatorio Astronomico; **Pasquale Tucci** richiama la produttività della compresenza di varie istituzioni, quali il

Museo Astronomico e l'Orto Botanico, auspicando una radicale innovazione museale e del rapporto del museo con l'esterno<sup>6</sup>; **Sandrina Bandera** ricorda il programma di riallestimento ed espansione che la Pinacoteca Nazionale ha in cantiere da molti anni, non senza nascondere le difficoltà dell'impresa nella fase attuale. Manca all'appello la Biblioteca Nazionale Braidense: il silenzio-assenza della istituzione che maggiormente incarna l'idea di polo illuminista, secondo Isella, denuncia l'assenza di strategia cooperativa, in un modo più eclatante di qualsiasi azione artistica, per quanto provocatoria.

**Stefano Pizzi**, di rimando, richiama criticamente l'attenzione su una specie di autismo di cui sarebbero malate le istituzioni di Brera, che troverebbe una conferma allarmante proprio nel confronto stentato tra di esse sul piano della riflessione proposta da questa prima istruttoria per Brera Sito Unesco.

### **Concorso internazionale per l'ampliamento della sede dell'Accademia.**

Oltre alla candidatura del complesso braidense a sito Unesco, è stata prospettata la collaborazione con l'Ordine nazionale degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori per lo svolgimento di un Concorso internazionale di architettura per la sistemazione e l'ampliamento dell'Accademia, comprensivo delle strutture per didattica, ricerca, produzione, residenze studentesche, Collezioni Storiche e degli spazi espositivi.

**Gaetano Grillo** a nome della rivista "Academy" da lui diretta, fa propria questa idea. In molte occasioni il concorso di architettura da strumento di partecipazione, qualificazione e valorizzazione delle competenze e volontà progettuali si è tradotto, per cause endemiche note, in impedimento di non meglio precisate volontà realizzative. È vero il contrario: il concorso è lo strumento della trasparenza e della concorrenza che esalta le professionalità, le componenti tecniche, culturali e artistiche, valorizzando promotori, partecipanti, istituzioni e luoghi coinvolti. Abbiamo buone esempi in Italia: il concorso per il Museo Nazionale Ebraico e della Shoah di Ferrara,

indetto dalla Soprintendenza Regionale dell'Emilia Romagna e in via di realizzazione. Basta copiare ciò che va copiato e aggiungere ciò che è specifico dell'Accademia. E procedere.

**Luca Monica**, in rappresentanza di un laboratorio tematico che si è costituito al Politecnico di Milano-Campus Bovisa, presenta prime proposte per una nuova sede dell'Accademia, intesa come “comunità degli artisti”, nell'area dell'ex-Scalo Farini. Qui il “benecomunismo” di Lucarelli si arricchisce dell'idea comunitaria, qualificante molte delle esperienze artistiche contemporanee, oltre che di un'ipotesi di sviluppo edilizio per la sede dell'Accademia alternativo o integrativo alla discussa Caserma Mascheroni, richiamando Comune, Provincia, Regione e Governo centrale a pensare il problema della dislocazione in termini di politica territoriale di sviluppo metropolitano, di infrastrutture della comunicazione e di rete produttiva della conoscenza. **Gregorio Carboni Maestri** si riallaccia direttamente a questo orizzonte, richiamando l'attenzione sul ruolo strategico assunto dalla Biblioteca di Amsterdam nella ridefinizione di un abitare la città sempre più pervasivo, aperto, pubblico, ma anche sul progetto di espansione del Louvre; con ciò facendo risaltare le potenzialità di nuovi rapporti tra centro e periferia.

## **La Grande Brera**

Per via di esagerazioni di ogni tipo, giustificate (anche se non giustificabili) da ansie e paure di giungere all'Expo 2015 senza le strutture eclatanti cui ci hanno abituato altre Nazioni dell'Europa, ma che non sono commisurate a tradizione, economia, contesto urbano, paesaggistico ed umano del nostro paese, Brera è stata trasformata da ultimo in un palcoscenico in cui rischiano di rappresentarsi due radicalismi: da un lato l'appropriazione privata della cultura, come sottolineato dall'Appello al Presidente della Repubblica con primo firmatario Vittorio Emiliani<sup>7</sup>; dall'altro la marginalizzazione e il sacrificio della componente studentesca, cioè il futuro della Nazione, come dimostra l'analisi impietosa svolta in questa

sede da **Roberto Galeotti** sulle strategie comunicative dei multiformi progetti confluiti nel contenitore denominato Grande Brera, svuotandolo di qualsiasi riferimento storico e significato programmatico.

**Massimo Negri** ha fatto baluginare, invece, un altro mondo possibile, in cui il privato non si appropria del patrimonio comune, ma mette le risorse finanziarie a servizio della valorizzazione del bene comune. Nasce da qui l'esperienza della nuova rete dei musei civici bolognesi che va sotto il nome di Genius Bononiae: un modello del tutto alternativo al grande polo museale monocentrico e artistico, che al contrario si basa sulla sinergia e l'interrelazione con la rete dei musei e la valorizzazione dei luoghi urbani. Si tratta di un modello vincente, che aderisce perfettamente alla realtà della topografia artistica italiana delineata dall'abate Lanzi, cioè alla base regionale e territoriale nelle sue multiformità, alla quale si ispirano molte delle politiche dei beni culturali di Regioni italiane come l'Emilia Romagna, la Toscana, l'Umbria, le Marche, il Friuli. Indirettamente Negri richiama il capoluogo lombardo a riprendere la via che negli anni Settanta lo aveva portato alla guida della rivoluzione museografica, ma privilegiando il piano orizzontale, del tessuto, della rete, non quello del vertice, dell'evento e della sensazione. L'Italia non si può copiare, perché mai l'Italia dovrebbe copiare? Da chi, poi? In Italia si dovrebbe imparare. Dove? Da chi? A/da Bologna, ad esempio: 5 musei in altrettanti complessi storici nel cuore della città in pochi anni e tutti in rete. Raccogliendo l'impulso di Tucci : ecco un modello per Brera!

Rimane da chiarire, tuttavia, quale sia il rapporto che si viene a creare tra questa nuova rete e la rete museale storica della città; come si qualifica in questo nuovo contesto il ruolo dell'operatore pubblico.

Ma, a questo punto, quattro relazioni ci riportano alla crudezza del pericolo di smarrire la situazione reale di Brera. **Pierluigi Panza** si dimostra pessimista sulla possibilità di salvare il "polo dell'Illuminismo Lombardo": sciorina i dati statistici

che dimostrano come il nostro paese si stia allontanando dall'intervento nella cultura di paesi emergenti come la Cina e, soprattutto, come la tendenza della cultura italiana, anche artistica, non sia quella di appoggiare esperimenti alternativi o, quantomeno, adatti alle condizioni specifiche di un paese come il nostro. **Gianni Contessi** critica aspramente la supponenza e l'incuria della comunità dell'Accademia tutta nel non farsi carico del suo patrimonio e della necessità di ripensare lo sviluppo istituzionale in un modo consono non soltanto alla tradizione - di cui si sono smarrite le nozioni - ma anche alle istituzioni gemelle delle altre nazioni dell'Europa e del mondo. Non nasconde, tuttavia, le sue perplessità nel vedere una estensione della Pinacoteca Nazionale in locali a pian terreno, presi, con le buone o cattive maniere all'Accademia, in quanto incogrui con l'obiettivo di sviluppo museale che si vuole raggiungere. Le riflessioni di Contessi trovano conferma in proposte progettuali dell'architetto Bellini, come la esposizioni di dipinti su trespolti a rotelle in spazi a pian terreno ora usati dalla Accademia per attività didattiche. Naturalmente qui si pone il quesito di come mai un progettista di rango come Bellini, che a Bologna ha realizzato il bel Museo della città che da solo vale un viaggio, a Brera si trovi a pastrugnare proposte una più inverosimile dell'altra. Non a caso **Carlo Bertelli** constata amaramente come Milano segni il passo rispetto a realtà come Roma e Bologna. Non lesina una critica all'utopia Grande Brera di Russoli e alla mancanza di realismo delle proposte che si sono succedute, invocando la necessità di un progetto "originale" per Brera, calibrato sulla realtà in discussione, di cui, però, è difficile ravvisare le coordinate tecniche, culturali, scientifiche, economiche, finanziarie e gestionali<sup>8</sup>. Il quadro si completa con la ricordata ricostruzione di Galeotti; un omaggio a Russoli e un progetto di mostra didattica e divulgativa sulla "Grande Brera" di **Enrica Bernardi, Davide Giuseppe La Grotteria e Maria Grazia Menna**; una scheda informativa del progetto "Brera in Brera" dell'architetto **Alberico Belgiojoso** e un inquadramento della vicenda progettuale di **Davide Borsa**.

## **Il contributo dell'arte contemporanea alla valorizzazione del patrimonio**

A questa istruttoria in nuce per Brera Sito Unesco fa da controcanto una serie di riflessioni tese a dimostrare che il patrimonio in questione non è qualcosa di morto, fisso, un deposito, insomma, ma vivo, in fieri.

Un nucleo di riflessione riguarda direttamente Brera: **Grazia Varisco** evoca una poetica e personale memoria del luogo<sup>9</sup>; **Fausta Squatriti** richiama in questo senso la grande tradizione decorativa di Brera, che risale a Boito e alla Scuola degli artefici<sup>10</sup>, la quale attesta che il rapporto in discussione non si arresta neanche con la rivoluzione industriale; **Raffaella Pulejo** si sofferma su alcune produzioni braidensi ispirate esplicitamente al dialogo antico-nuovo; **Alessandra Angelini** dà conto della esperienza di collaborazione didattica tra Accademia e Osservatorio Astronomico.

Un secondo nucleo di riflessione si compone di esperienze diverse: **Monica Saccomandi** teorizza il ruolo economico e di sviluppo che la ricerca artistica ispirata a siffatto dialogo può assumere<sup>11</sup>; **Cesare Ajroldi**, approfondisce il legame tra progetto, arte e architettura, richiamando la collaborazione tra Accademia di Brera e Facoltà di architettura all'interno del consorzio di Dottorato in progettazione architettonica "restauro del Moderno" dell'Università di Palermo; **Anacleto Sbaffi** ed **Ermenegildo Pannocchia** espongono la sperimentazione dell'Istituto Statale d'Arte di Macerata nella progettazione e realizzazione di una installazione che si richiama nello stesso tempo alla tradizione antica - il rosone dell'Abbadia di Fiastra - e a quella contemporanea - il magistero di Umberto Peschi.

Un terzo nucleo riguarda lo specifico rapporto che si crea all'interno della conservazione - e del restauro - tra antico e contemporaneo: **Grażyna Korpál** ricorda la tradizione accademica che ha mantenuto sempre vivo questo rapporto e che oggi acquista nuovi profili; **Paolo Martore** approfondisce l'accresciuta importanza della tematica conservativa all'interno delle mostre e musei d'arte contemporanea: gli allievi di Brera

**Mauro Manzoni** e **Caterina Palpacelli** dimostrano come la stessa operatività della conservazione possa contribuire alla produzione artistica contemporanea, istaurando un circolo virtuoso; **Gianluca Zonca**, **Giulio Pace**, **Bruno Margotti**, **Francesca Candito**, **Giuseppe De Siatì** forniscono esempi di reale mobilitazione artistica in favore della memoria operaia e dei suoi luoghi, entrambi considerati come patrimonio; gli allievi, infine del **corso di Teoria e storia del restauro** si riallacciano alla tradizione ruskiniana, rileggendo la “loro” storia braidense nelle antiche pietre commemorative.

### **Il progetto Ancient-Contemporary Dialogue inside the Common Heritage of Humanity 2012-2015 e la filosofia della richiesta di dichiarazione Unesco.**

Il progetto di ricerca dedicato al dialogo antico-contemporaneo nell’eredità comune dell’umanità nasce dalle coordinate sopra schizzate e con la raccolta di interventi qui registrata è di fatto già operativo per il quadriennio 2012-2015. Al focus dedicato a Brera nel 2012 e qui agli atti, si aggiungeranno, infatti, “Magna Grecia” nel 2013, comprendente un articolato programma dedicato alla ricezione e valorizzazione di siti archeologici della Calabria con un intenso scambio tra archeologia, arte e architettura, come illustrato da **Giuseppe Arcidiacono**, che ne è responsabile per l’Università Mediterranea di Reggio Calabria e che coinvolge istituzioni locali e internazionali; “Paesaggi alpinistici” nel 2014 dedicato ai problemi di conservazione e valorizzazione del patrimonio alpinistico, con una particolare attenzione alla Val di Mello, di cui **Ilaria Lanfranconi** fornisce alcune prime indicazioni orientative del profilo di ricerca che si vuole perseguire; “Percorsi dell’acqua” nel 2015, nell’ambito di Milano Expo, infine, intende richiamare l’attenzione sul ruolo che l’acqua canalizzata, dunque utilizzata con attenzione, perizia ed economia, ha giocato nella formazione del paesaggio storico lombardo. Al proposito di quest’ultima tematica **Pietro Laureano**, con le sue riflessioni sulla difesa e valorizzazione di tecniche tradizionali per il miglior utilizzo dell’acqua come



risorsa preziosa ed esauribile, rappresenta il *trait d'union* tra conservazione e innovazione del patrimonio materiale e immateriale in diverse realtà del pianeta e lo **Studio GCMA** e **Michele Miele** rende evidente questo piano di analisi e di intervento nell'esempio del parco sud di Milano.

In tutti e quattro i Meeting saranno individuate problematiche specifiche di ben precisi luoghi, considerati già patrimonio comune dell'umanità o da proporre all'attenzione dell'Unesco, affiancando alla problematica squisitamente conservativa quella della creatività artistica come componente intrinseca dei luoghi e come testimonianza del loro riconoscimento ad opera della contemporaneità. Facendo tesoro delle riflessioni di Pietro Laureano, che vengono da una lunga militanza nel campo della salvaguardia del patrimonio culturale mondiale più a rischio e invitano a considerare le nuove strategie dell'Unesco per il riconoscimento di patrimonio dell'umanità in relazione alle richieste crescenti da tutti i paesi e anche quelle del Comitato Italiano nei confronti di una lista d'attesa che aumenta di giorno in giorno (si veda da ultimo ma non per ultimo la candidatura del Duomo di Milano, comprensiva del suo cantiere e delle cave di provenienza dei suoi materiali lapidei), l'azione di Brera si potrebbe articolare almeno in due direzioni: da un lato, regionale/nazionale e, dall'altro, internazionale.

La prima si rivolge direttamente e strutturalmente al network dei Musei lombardi dell'800, per ciò che concerne le collezioni e il patrimonio storico; ma anche alle relazioni culturali della tradizione con le Accademie di Bologna e Venezia.

La seconda dovrebbe mirare alla configurazione di un network internazionale comprendente le Accademie di Vienna, Cracovia e Praga per quanto è di pertinenza della tradizione asburgica; Parigi per il periodo napoleonico. Lungo queste direttrici regionali, nazionali e internazionali si gioca la possibilità per la cultura milanese e lombarda di trovare una economia e un modello all'altezza della sua tradizione, ora tristemente offuscata. Ma il primo network da configurare di fronte all'Unesco è quello registrato dalla volontà delle

istituzioni che hanno preso parte al convegno. I materiali qui raccolti ne costituiscono l'atto per così dire costitutivo.

## Note

<sup>1</sup> Il convegno “Per Brera Sito Unesco”, 1° Meeting del progetto Unesco Chair “Ancient-Contemporary Dialogue inside the Common Heritage of Humanity” dell’Accademia di belle arti di Brera, si è tenuto nel Salone Napoleonico nelle giornate 29 novembre-1 dicembre 2012. Scheda e programma (italiano-inglese) sono consultabili all’indirizzo: <http://www.awn.it/AWN/Engine/RAServePG.php/P/221931AWN0300/M/36051AWN0307> (verificato ottobre 2013)

<sup>2</sup> Vedi dossier *La “Grande Brera” senza Brera* in: ‘Ananke, n. 59, 2010 con interventi di Davide Borsa, Sandro Scarrocchia, Gastone Mariani, Carlo Bertelli, Dario Fo, Paolo Rosa, Cristiano Belotti.

<sup>3</sup> S. Scarrocchia, *Per la Grande Brera: il progetto dell’Accademia: dichiarare patrimonio dell’umanità il polo storico dell’illuminismo lombardo*, in: ‘Ananke, n. 59, 2010, pp. 92-97.

<sup>4</sup> D. Isella, *Il Fondo Manzoni della Biblioteca Nazionale Braidense*, in: *Lettera di Manzoni a Lamartine*, a cura di M. G. De Robertis, Milano, Fondazione Cassa di Risparmio delle Province Lombarde 1994, pp. 8-15. Cfr. Appello *per Brera Sito Unesco* qui riportato. Vedi anche F. Venturi, *Le riforme teresiane in Lombardia*, in: *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell’età di Maria Teresa*, a cura di A. De Maddalena, E. Rotella, G. Barbarisi, Bologna, Il Mulino 1982, vol. I, pp. 27-40. Ringrazio Roberto Roberti Rossi delle segnalazioni bibliografiche.

<sup>5</sup> Aurora Scotti ha riassunto in occasione del convegno le acquisizioni fondamentali dei suoi studi, tra i quali si ricorda *Brera 1776-1815: nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze, Centro Di 1979.

<sup>6</sup> Lionella Scazzosi ha illustrato nel convegno il recente progetto di restauro dell’Orto Botanico.

<sup>7</sup> Cfr. V. Emiliani, *Se Brera diventa privata*, in: UNITÀ, 20 agosto 2012 e in <http://www.patrimoniomas.it/rsol.php?op=getarticolo&id=98178> (verificato aprile 2013); Appello - Pinacoteca di Brera di Vittorio Emiliani, in: <http://www.fpcgil.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/23275/UT/%22%22> (verificato aprile 2013).

<sup>8</sup> Daniele Jalla ha espresso al convegno la sua perplessità nei confronti di un dibattito su modelli astratti. Cfr. D. Jalla, *Il museo contemporaneo: introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Torino, UTET libreria, 2003. Vedi anche *Sulla proposta di una Fondazione per gestire Brera* sul sito <http://www.icom-italia.org> (verificato aprile 2013), che riporta anche la *Lettera di Pietro Pietraroia* e la *Risposta di Aldo Bassetti*.

<sup>9</sup> Francesca Valli ha richiamato al convegno il principio dell’unità di Brera, riportato in sintesi nel suo dossier per il Catalogo del Primo Convegno di studi per la salvaguardia dei beni culturali delle Accademie di Belle Arti in Italia -

Napoli 13-15 giugno 2013.

<sup>10</sup> Vedi anche *La Scuola degli artefici dell'Accademia di belle arti di Brera: una istituzione milanese*, catalogo della mostra, Milano, Bocca 2003 e S. Scarrocchia, *Camillo Boito e l'arte industriale*, in: *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Lucino Visconti*, Atti degli incontri di studio promossi dall'Accademia di Brera, a cura di Giacomo Agosti e Chiara Mangione, Padova, Il Poligrafo 2002, pp. 53-59.

<sup>11</sup> Cfr. anche R. Maspoli e M. Saccomandi, a cura di, *Arte, architettura, paesaggio*, Firenze, Alinea 2013.

Locandine dei seminari per  
Brera Sito Unesco 2011



**I. L'eredità dell'Illuminismo, l'unicità del modello Breda e la realtà complessa delle Istituzioni braidensi**

## Il distacco della Pinacoteca di Brera dall'Accademia

Dario Trento

### **The separation of the Brera Art Gallery from the Academy.**

*By summing up the terms of a decades-long production of studies on the Academy's Heritage (now the Historical Collections) and their significance for its educational mission, the issue of the "separation" of the two nuclei, the ostensive one and the didactic, pedagogical and artistic one is reconstructed, in the light of the new development requirements of both sides, in a local and international perspective of innovation and revitalization.*

La fotografia più dettagliata della separazione della Pinacoteca dell'Accademia di Brera dalla istituzione che l'ha fondata la dà un documento amministrativo datato 30 giugno 1889<sup>1</sup>. Il Re-gio Decreto 678 del Regno d'Italia del 13 marzo 1882 aveva stabilito il distacco di alcuni musei dalle loro istituzioni di fon-dazione per avviarne la gestione economica autonoma secondo un preciso progetto culturale ma anche, nell'immediato, per il bisogno impellente del giovane Stato Unitario di recuperare ri-sorse economiche all'obbiettivo del primo pareggio di bilancio. Il *Prospetto delle variazioni agli inventari* del 1889 doveva perciò ritagliare, nel sistema di collezioni che l'Accademia aveva co-struito lungo quasi un secolo, un organismo da avviare a vita economica separata<sup>2</sup>.

La dotazione del nuovo museo è stata definita partendo dall'inventario dei beni dell'Accademia del 30 giugno 1872, l'ultimo realizzato dopo l'annessione della Scuola al sistema scolastico italiano. Dipinti, sculture, gessi, disegni, stampe, fo-tografie e altre opere antiche e moderne acquisite dall'Acca-demia dalla sua fondazione si trovavano depositati nelle aule didattiche, negli studi dei professori, nella biblioteca, nei ma-gazzini, nel Museo Patrio di Archeologia da poco aperto nelle sale al piano terra ricavate dall'antica chiesa di Santa Maria di Brera<sup>3</sup> e, per quanto concerne i monumenti commemorativi, negli androni e nei corridoi dell'intero edificio, mentre molti dipinti antichi erano stati depositati nel tempo nelle chiese di Milano e della Lombardia e in Palazzo Reale. Tutti questi mate-riali complessivamente definivano il Conto Principale 2, Sotto Conto 2 dell'inventario della Scuola; ma è solo da una sua parte di esso, la sezione denominata "Pinacoteca e Gallerie", che vie-ne ritagliata la prima dotazione patrimoniale della Pinacoteca

autonoma. Tutto ciò conferma che scopo immediato della separazione della Pinacoteca dall'Accademia era aprire una nuova fonte di reddito per lo Stato. Ma altro punto da chiarire è quale criterio sia stato seguito nell'assegnazione delle opere. Il criterio generale sembra essere legato alle modalità della loro acquisizione: quelle entrate tramite soppressioni, acquisti con fondi dello stato e donazioni vengono trasferite alla Pinacoteca, mentre quelle acquisite tramite i concorsi e i pensionati indetti dall'Accademia, i premi e i fondi promossi da privati presso la Scuola, o le disponibilità economiche definite ad hoc dall'Accademia stessa, restano in carico alla Scuola. Quindi lo Stato riconosce l'autonomia dei beni acquisiti dall'Accademia (una prerogativa che ha garantito a Brera un profilo distinto nel sistema della formazione artistica italiana praticamente fino a dopo la seconda guerra mondiale), mentre si riprende ciò che ha storicamente elargito attraverso i suoi atti sovrani.

Il *Prospetto* non si propone di ricostruire la lista completa dei dipinti antichi accumulati dall'Accademia dalla sua fondazione ma si concentra su quelli esposti in Pinacoteca e sulle collezioni allestite al primo piano del cortile richiniano di Brera, registrate nell'inventario del 30 giugno 1872 nell'ordine in cui erano esposte e per tipologia di produzione. Dopo i dipinti antichi esso infatti registrava i dipinti moderni accumulati con i premi annuali, con i pensionati romani e con i premi dovuto a lasciti privati. La successione era: "Opere premiate nei concorsi governativi" dal 1805 al 1861, "Opere dei pensionati governativi" dal 1808 al 1862, "Opere acquistate col fondo Esposizioni" dal 1854 al 1870 e ancora opere acquistate con i fondi Mylius, Albertolli e Oggioni. Secondo la stessa progressione l'elenco continuava con i disegni per poi passare alla scultura in marmo, alla scultura in gesso e terracotta (nei due insiemi di gessi e terracotte moderni legati a concorsi, pensionati, acquisti e doni e dei gessi della Galleria delle Statue, la raccolta di copie da sculture antiche e rinascimentali e di gessi canoviani allestita nelle sale del primo piano), alla piccola serie di sculture in cera (depositate nella Scuola d'ornato) e alle incisioni (collocate in

Biblioteca). Se le opere dei concorsi, dei pensionati e dei premi privati non ponevano questioni di attribuzione patrimoniale, diverso discorso si poneva, nel gruppo delle opere moderne, per la collezione iniziata nel 1854 con gli acquisti del “Fondo Esposizioni”.

Nata da una disposizione del Governo austriaco che autorizzava l'uso dei proventi delle Esposizioni annuali per acquistare, al loro interno, opere significative di arte contemporanea atte a formare una raccolta collegata agli orientamenti del collezionismo privato e del ‘mercato’<sup>4</sup>, dopo il passaggio dell'Accademia allo Stato italiano essa aveva conosciuto uno sviluppo rilevante attraverso una sostenuta campagna di acquisti del Governo italiano e doni e lasciti di privati. Era arrivata a costituire un museo organico con un carattere più spiccatamente attuale, rispetto alle collezioni precedenti dell'Accademia, e con un respiro nazionale. La redistribuzione patrimoniale del 1889 veniva a produrre in quella collezione una lacerazione trasversale: senza tener conto dei criteri contenutistici, essa infatti divideva le opere secondo valutazioni puramente patrimoniali. Lasciava in carico all'Accademia quelle acquistate col “Fondo esposizioni”, mentre trasferiva alla Pinacoteca gli acquisti governativi e i doni dei privati. In questo modo, alla fine della compilazione del *Prospetto*, dei quattro nuclei collezionistici disposti al primo piano del cortile di Brera, due e uno spezzone restavano all'Accademia e uno passava in carico alla nuova Pinacoteca. All'Accademia restavano le opere dei concorsi, dei pensionati e dei premi finanziati da fondi privati collocate nelle quattro sale del lato nord che affacciavano su via Fiori oscuri, i gessi della Galleria delle Statue collocati nelle stanze del lato ovest, affacciate su via Brera, e parte della Galleria d'arte contemporanea costituita, a partire dal 1854, nelle sale del lato sud che affacciavano sull'attuale piazzetta Hayez. La maggior parte della stessa Galleria e l'intera esposizione della Pinacoteca passavano invece alla nuova Istituzione.

A far riferimento all'inventario del 1872, sotto la giurisdizione della Pinacoteca sono passati i numeri che andavano dall'1

all'813, corrispondenti al blocco dei dipinti della Pinacoteca presenti al primo piano, mentre all'Accademia restava gran parte dei numeri che andavano dall'814 al 1439, corrispondenti alla voce "Collezioni"<sup>5</sup>. Questa numerazione è riportata però solo per la lista delle opere allineata sulle pagine di destra del *Prospetto delle variazioni*, quella dedicata alle entrate della Pinacoteca, mentre la lista sulle pagine di sinistra, corrispondente alla dotazione confermata all'Accademia, prende una numerazione nuova all'interno di una progressione complessiva ricalcolata.

Finito il lavoro sull'inventario del 1872, restavano da riassegnare le opere d'arte antica e moderna entrate in Accademia dal 1 luglio 1872 al 31 dicembre 1881, data di entrata in vigore del Regio Decreto. Anche qui la redistribuzione è stata effettuata separando gli acquisti diretti della Scuola dagli acquisti governativi e dai doni dei privati (le opere entrate in Brera dopo il 1881, già assunte in carico secondo la nuova normativa, non rientravano nei conteggi del *Prospetto*).

Oltre ai fondi finora citati, alla dotazione della Pinacoteca venivano aggiunti i monumenti commemorativi. Collocati nel Palazzo di Brera fin dai primi anni dell'800 per celebrare i milanesi illustri e in particolare gli esponenti più prestigiosi dell'Accademia, erano stati promossi dall'Accademia, ma anche dall'Osservatorio Astronomico, dall'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere e da altre Istituzioni, ma erano sempre stati realizzati attraverso sottoscrizioni pubbliche<sup>6</sup>. Il *Prospetto* li aggrega quindi alla dotazione della nuova Pinacoteca, richiamando in entrata la numerazione che li contrassegnava nell'inventario dell'Accademia.

Va comunque precisato subito che, in contemporanea, nella vita concreta del Palazzo e dei musei di Brera non si sono verificati cambi d'ordine effettivi. A parte il fatto che adesso per entrare in Pinacoteca bisognava pagare un biglietto, il pubblico non trovava le sale della pittura antica separate dalle altre collezioni. Inoltre, il direttore della Pinacoteca proveniva ancora dall'Accademia, i cataloghi del museo continuavano ad essere redatti dagli storici dell'arte di Brera e l'amministrazione con-



tinuava a far capo alla Scuola (come prova la documentazione conservata in Archivio). Di più, per anni le sale della Pinacoteca hanno continuato ad essere utilizzate per le Esposizioni artistiche organizzate dall'Accademia.

Con la scomparsa di Giuseppe Bertini nel 1898 la successione alla direzione della Pinacoteca autonoma non si è giocata più all'interno del personale dell'Accademia, ma tra i funzionari dello Stato impegnati nella organizzazione delle istituzioni artistiche nazionali. Corrado Ricci, nei quattro anni della sua direzione, realizza uno stacco radicale della Pinacoteca dalla sua radice storica e la trasforma in grande museo nazionale di pittura sul modello delle raccolte europee più avanzate, dal Museo di Berlino alla National Gallery di Londra. Il suo obiettivo costante è guadagnare spazio per il museo nel primo piano del cortile richiniano, a scapito delle collezioni e delle attività dell'Accademia. In un primo tempo (probabilmente con l'appoggio determinante, in Accademia, di Camillo Boito) libera le sale del lato sud occupate dalla Galleria d'Arte Moderna, trasferendo in blocco quest'ultima al Castello Sforzesco. Ma così un blocco delle opere appena ridistribuite tra l'Accademia e la Pinacoteca esce per la prima volta fuori del palazzo di Brera. È l'inizio di un esodo che ha conosciuto spezzettamenti, distribuzioni e perdite a tutt'oggi non finiti, sia per l'Accademia che per la Pinacoteca. Qualche esempio? Le copie del Cenacolo di Leonardo, quella in affresco attribuita prima a Marco d'Oggiono e poi a Andrea Solario e quella in tela di Giuseppe Bossi, passate in carico alla Pinacoteca ed esposte da fine Ottocento al Cenacolo vinciano, sono finite distrutte nei bombardamenti dell'estate 1943<sup>7</sup>. Opere di proprietà sia dell'Accademia che della Pinacoteca risultano attualmente nel Museo del Risorgimento e nel Museo di Milano, ma un caso a parte è costituito dalla Galleria d'Arte Moderna che, migrata da Brera al Castello Sforzesco, ha riaperto assemblando opere di proprietà del Comune di Milano con quelle delle due istituzioni. Lo stesso ordine è rimasto quando il museo è stato spostato a Villa Reale, salvo conoscere poco dopo un parziale rientro a Brera, quan-

do il direttore della Pinacoteca Ettore Modigliani ha allestito, da fine anni Venti, la nuova sezione dell'Ottocento. Ma non corriamo: l'azione di Ricci per liberare nuovi spazi in favore della Pinacoteca centra nel 1902 l'obiettivo del disallestimento della Galleria delle Statue del primo piano. Un organismo quasi secolare della storia dell'Accademia e centrale per la vita artistica milanese dell'Ottocento viene smontato e distribuito nel pianoterra del Palazzo per essere ricomposto (solo parzialmente e in modi e con funzioni diverse) negli anni Trenta del Novecento nell'edificio appositamente costruito in uno dei cortili dell'antico convento gesuitico, l'attuale sede della Biblioteca, dell'Archivio storico e delle Raccolte Storiche dell'Accademia<sup>8</sup>. La successiva dispersione di questo riallestimento, si può dire in ogni spazio disponibile della Scuola, avvenuta quasi quarant'anni fa, ha disarticolato profondamente questo organismo mettendone a rischio anche la sopravvivenza. Ma le nuove stanze liberate al primo piano hanno permesso alla Pinacoteca di quasi raddoppiare la propria estensione e al suo direttore di rivoluzionarne l'esposizione. Ora il museo presentava la pittura italiana secondo i criteri della storia dell'arte prodotta nelle università, specialmente tedesche. Essa veniva disposta per scuole regionali, privilegiando la lettura formale e la valorizzazione dei capi d'opera. Solo in tre stanze finali restava esposta una scelta di cento dipinti dalle serie dei Concorsi annuali, dei pensionati governativi e dei concorsi privati, mantenendo così una presentazione dell'apporto dei maestri di Brera all'arte del secolo XIX. Una quarta stanza era dedicata all'allestimento della collezione di Stefano Stampa da poco arrivata in Accademia, specializzata in pittura di paesaggio.

Con l'allestimento di Corrado Ricci finisce anche l'epoca delle Esposizioni d'arte nel Palazzo di Brera. Passate già da alcuni anni da annuali a triennali e progressivamente ristrette ai premi di fondazione privata, a partire dal 1903 vengono allestite prevalentemente nella sede della Permanente<sup>9</sup>. Nel 1908 si progetta anche di trasferire l'Accademia dal Palazzo di Brera a un sito adiacente alla Permanente. In un successivo progetto del 1912

si pensa di far uscire dal palazzo solo le Scuole e di collocare Direzione e collezioni in un nuovo edificio da realizzare nell'area dell'Orto botanico<sup>10</sup>.

Un catalogo succinto, pubblicato con l'inaugurazione del riordino della Pinacoteca di Ricci, registrava i 716 dipinti antichi presenti secondo l'ordine dell'allestimento<sup>11</sup>. Anche la numerazione doveva indicare una nuova era del museo: riportata sulla cornice dei quadri esposti, ha continuato ad essere applicata alle nuove entrate dell'allestimento della Pinacoteca, a mia conoscenza, fino ai *Portaroli* del Pittocchetto arrivati a Brera nel 1966 (n. 1001). Il catalogo della Pinacoteca pubblicato da Malaguzzi Valeri nel 1908 registrava già i primi cambi di allestimento rispetto all'ordinamento di Ricci, effetto di adattamenti che da allora non hanno smesso di venire applicati. Nel frattempo era iniziato il lavoro di recupero delle opere date in deposito nelle chiese di Milano e della Lombardia, permettendo spesso recuperi espositivi importanti. Un lavoro analogo è stato fatto anche nei magazzini e nelle aule dell'Accademia, ma senza mai arrivare a un'azione definitiva. Lo dimostrano il residuo di opere storiche ancora oggi presenti nel patrimonio dell'Accademia, sedimento di un distacco mai realizzato in forma adeguata e completa, e le opere del patrimonio dell'Accademia finite in tempi e occasioni diversi in Pinacoteca. Il secolo XX non ha avuto, per i patrimoni della Pinacoteca e dell'Accademia la stessa attenzione documentaria del secolo precedente e d'altra parte fatti storici talvolta drammatici hanno imposto spostamenti improvvisi e affrettati. Tra i compiti che spettano a chi erediterà la conduzione di due istituzioni milanesi fondamentali c'è quindi la necessità di definire la storia di questo patrimonio, per garantirne la sopravvivenza, prima ancora che la comprensione e l'utilizzo più adeguati.

## Note

<sup>1</sup> R. Accademia di belle arti in Milano. *Prospetto delle variazioni agli Inventari compilati in conformità del dispaccio Ministeriale 13 luglio 1888 N° 5985/2602*, Archivio Storico dell'Accademia di Brera (ASAB), Inventari – Arte (1808 – 1847).

<sup>2</sup> Il riepilogo più recente della storia della Pinacoteca di Brera (con bibliografia) è in S. Bandera, *La vitalità di un'istituzione*, e L. Arrigoni, *La formazione, le collezioni, gli allestimenti*, in L. Arrigoni, V. Madera, a cura di, *Pinacoteca di Brera. Dipinti*, Milano 2010, rispettivamente alle pp. 9 - 21 e 23 - 37. Ho tentato di inquadrare la vicenda della Pinacoteca di Brera tra la storia dell'arte milanese e la storiografia artistica nazionale in D. Trento, *La Pinacoteca di Brera. Una storia milanese*, in “Dialoghi internazionali”, 9, dicembre 2008, pp. 147 – 167.

<sup>3</sup> C. Nenci, *Il Museo di Antichità di Brera*, in M. Fratelli, F. Valli, a cura di, *Musei dell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, Torino 2012, pp. 320 – 331.

<sup>4</sup> I. Marelli, *La Galleria d'Arte Moderna di Brera (1854 – 1889)*, in M. T. Fratelli, F. Valli, *Musei nell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, cit., pp. 380 – 389.

<sup>5</sup> Mi è nota una bozza dell'inventario 1872 (non datata), ricca di preziose annotazioni sulle movimentazioni successive delle opere fino a circa il 1900: *Inventario. Conto Principale 2, Sotto Conto 2. Pinacoteca e Gallerie*, ASAB, Inventari Arte (1808 – 1947). Le voci di questo documento corrispondono esattamente a quelle del *Prospetto* e a quelle della *Guida* a stampa del 1972: *Guida per i visitatori della Pinacoteca della R. Accademia di Belle arti in Milano*, Milano 1872. Confrontando i dati della *Guida* con quelli dell'*Inventario* deduciamo che le opere effettivamente esposte in Pinacoteca erano 583 (sale I-XII, XIV e XXIV), quelle depositate nello studio del conservatore e nello spazio dei custodi poco più di un centinaio e quelle della Galleria Oggioni (esposte in uno spazio autonomo) 124.

<sup>6</sup> D. Pescarmona, *I monumenti commemorativi*, in G. Agosti, M. Ceriana, a cura di, *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Firenze 1997, pp. 159 – 168. Vedi qui il sommario inventario degli allievi del corso di Teoria e storia del restauro.

<sup>7</sup> D. Trento, a cura di, *Il Cenacolo in Accademia di Brera. Artisti a Confronto*, Bergamo 2010, pp. 17 – 19 e 25 – 26. Le due opere mancano nelle ricostruzioni recenti della collezione della Pinacoteca.

<sup>8</sup> L. Balestri, *Il colore di Milano. Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*, Bologna 2006.

<sup>9</sup> R. Ferrari, a cura di, *Vado a Brera: artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, Brescia 2008.

<sup>10</sup> E. Tea, *Storia del cinquantennio 1894 – 1944 dell'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano*, in *Accademia di Brera. Atti 1896 – 1948*, Milano 1948, pp. 204 – 206. A metà anni Trenta cade un ulteriore progetto -non realizzato- per una nuova sede dell'Accademia nell'Orto botanico, con l'edificio razionalista ideato da Lingeri, Terragni, Figini e Pollini. In esso erano previste la collocazione del patrimonio artistico dell'Accademia e la continuazione delle Esposizioni.

<sup>11</sup> *Elenco dei dipinti della R. Pinacoteca in Milano*, Milano 1903; successive edizioni: Milano 1904 e Milano 1906.

## Dialogo antico nuovo nella storia della didattica dell'Accademia

Roberto Roberti

### Ancient-contemporary dialogue in the teaching history of Academy.

*The vexata quaestio of whether to entrust the teaching of anatomy in Academies of Fine Arts to doctors or to teachers with artistic qualifications prompted this analysis of the peculiarities of doctors who taught at Brera Academy from the second half of the 1700s. A further aim was to underline the importance of the whole "Brera complex" (including the astronomical observatory, the art gallery, the Braidense library, the botanical gardens, the academy of fine arts and so on) which encourages an advantageous dialogue between art and science.*

*Son partito da Torbole (...) il vento all'improvviso cambiò (...) fu inutile remare contro tanta violenza e dovemmo approdare(...). Quando si ha da fare con l'acqua, non si può mai predire dove si sarà l'indomani.*

*J. W. Goethe, Viaggio in Italia, 13 Settembre 1786<sup>1</sup>*

Nel Febbraio del 2000 si organizza nel Salone Napoleonico di Brera la mostra *Due secoli di Anatomia artistica. Dalla macchina corporea al corpo vissuto*, catalogo edito da Scheiwiller e testi di docenti di Brera e altri studiosi<sup>2</sup>. La mostra fa parte di un ciclo di esposizioni dedicate alle discipline d'insegnamento dell'Accademia di Brera: *Due secoli di scultura a Milano*, *Due secoli di progetto scenico a Brera*, *La scenografia a Brera dal 1859*, *I maestri dell'incisione* e altre.

In occasione della mostra dedicata all'Anatomia artistica, ho avuto modo di pubblicare alcune riflessioni, correlate anche con ricerche e testi di altri autori presenti nel libro, dove compare la figura di Giuseppe Bossi, pittore e docente di Anatomia, che fu il primo direttore (segretario si diceva allora) della neonata Accademia di Belle Arti di Brera, fondata nel 1776 da Maria Teresa d'Austria<sup>3</sup>. I testi da me redatti in quell'occasione si avvalevano di ricerche relative alla Morfologia condotte principalmente su documenti della biblioteca dell'Accademia stessa, e riflettevano un mio particolare interesse riguardo l'insegnamento dell'Anatomia presso il nostro istituto. Si rivelava in quell'occasione anche l'importanza dell'intero complesso del Palazzo di Brera coi suoi molteplici insediamenti. Gli scritti si intitolavano rispettivamente:

- *Goethe e Bossi. Ipotesi di percorsi paralleli.*

- *Sul confine tra morfologia e anatomia artistica. Indizi, letture, interpretazioni.*

Nei due scritti mi proponevo, in particolare nel secondo, di capire e porre in evidenza se nel corso di due secoli l'insegnamento dell'Anatomia artistica a Brera fosse stato in qualche modo influenzato dalle ricerche morfologiche e dagli studi scientifico-naturalistici del letterato tedesco J. W. Goethe, e se si potessero rintracciare, anche solo attraverso piccoli indizi se non prove più concrete, una presenza di questi influssi.

Alcune date: nel Maggio del 1788, Goethe visita Milano. Dopo il secondo soggiorno a Roma, essendosi prefissato di visitare Firenze trascurata nel suo primo viaggio, vuole rientrare per la Svizzera dopo aver visto il cenacolo di Leonardo. Intercorreranno in seguito rapporti con Milano e con l'Accademia di Brera visto l'interesse che Goethe nutre per gli scritti di Giuseppe Bossi sul Cenacolo leonardesco (è del 1810 la pubblicazione a Milano del libro di Bossi sul Cenacolo)<sup>4</sup>. Inoltre esistevano a Weimar alcune copie su "lucido" di teste e alcune mani del cenacolo leonardesco disegnate da Bossi con "fine sensibilità", come scrive Goethe, e acquistate dal Gran Duca di Weimar, Carlo Augusto, nel suo ultimo viaggio in Lombardia<sup>5</sup>. Questo materiale fu utile a Goethe per la stesura del suo studio sul Cenacolo leonardesco da lui pubblicato nel 1818 sulla rivista *Kunst und Altertum* dedicato a Bossi e al Cenacolo. Goethe che già lavorava al secondo capitolo della Morfologia, come egli ci dice, tiene in gran conto tutti questi documenti<sup>6</sup>. Indizi sufficienti a risvegliare la nostra curiosità e a dare plausibilità alla ricerca.

È possibile dunque, mi domandavo, rinvenire nei documenti esistenti presso l'Accademia di Brera e collegabili all'insegnamento dell'Anatomia negli ultimi due secoli la presenza di un'idea di Morfologia così come formulata dal letterato tedesco? Riprendendo ora la domanda in questa sede la riformulo seguendo due criteri.

Il primo prende in considerazione la formazione in generale dei medici del '700 nel loro sviluppo culturale e spirituale da

allora almeno fino al riproporsi nella seconda metà dell'800 con nuove visioni meccanicistiche o meglio positiviste. Medici illuministi e medici filosofi, nel senso ad esempio di un Albrecht von Haller (1708-1777), medico, scienziato e letterato più volte citato da Goethe nel suo libro *"Poesia e verità"*, il cui fondo bibliotecario si trova per volere di Maria Teresa nella biblioteca Braidense<sup>7</sup>, e poi i medici di Montpellier, e altri ancora. Scrive Goethe che *anche i medici cominciarono ad esercitare un'azione efficace sulla cultura generale: grande influsso ebbero Haller, Unzer, Zimmerman, (...), bisogna riconoscere che nel complesso essi furono...molto efficaci*<sup>8</sup>.

Il secondo criterio, su cui si ribalta il primo, ed è quello più importante per il nostro convegno, è il seguente: il palazzo di Brera con la sua molteplice presenza di istituzioni quali la Biblioteca Braidense, l'Orto botanico, l'Osservatorio, la Pinacoteca, l'Istituto lombardo di scienze e lettere, l'Accademia di belle arti, è un punto di raccordo unico, irripetibile delle varie discipline che, anche attraverso gli influssi volta a volta austriaci, francesi, italiani, rappresentano il microcosmo in cui si rispecchia e scorgiamo concretamente un macrocosmo scientifico e culturale. Possiamo ipotizzare che l'insegnamento dell'anatomia presso l'accademia di Brera, sito di un così ampio intrecciarsi di discipline tanto diverse, ma collegate, come abbiamo constatato, presentasse una separazione non tanto netta nell'attività di questi medici-scienziati, fisiologi e spesso poeti al tempo stesso. Il Palazzo di Brera poteva fornir loro ampio spazio, proprio per le sue caratteristiche all'estrinsecarsi e svilupparsi delle loro qualità. Medici che spesso provenivano per la nostra accademia dall'Università di Pavia, dove svolgeva la sua attività ad esempio Spallanzani (1729-1799), scienziato in rapporto con Voltaire, come dimostra la loro polemica corrispondenza rinvenibile in alcune lettere custodite nel museo di Storia della medicina dell'Università di Pavia o le lettere ad Haller o lo studio degli *Opuscola* di Charles Bonnet indirizzati allo stesso Voltaire<sup>9</sup>.

Possiamo ad esempio rinvenire nella grande stampa conservata presso la biblioteca dell'Accademia, opera del Leclerc che

rappresenta Luigi XIV in visita all'Osservatorio di Parigi dove tutte le scienze risultano presenti, un esempio, un punto significativo di riferimento<sup>10</sup>. Aurora Scotti nel suo testo "Brera 1776-1815" definisce il nostro palazzo come *palazzo tipo di una degna sede dell'educazione scientifica e artistica dell'epoca*, sintetizzando: *si tratta di un vero e proprio osservatorio delle scienze e delle arti*<sup>11</sup>.

D'altronde Silva proponeva nel 1801 di creare anche un museo di storia naturale (animale, vegetale e minerale) nell'area dell'Orto Botanico di Brera<sup>12</sup>. Possiamo solo qui notare che questi tre mondi uniti rientrano negli interessi e nella concezione fondamentale del pensiero goethiano.

Per ciò che riguarda la *vexata quaestio* circa l'insegnamento di Anatomia nelle accademie da affidarsi ai medici o ad altri docenti di formazione artistica, è da considerare che il medico sino agli inizi del '900 almeno è strettamente partecipe dei programmi filosofici e come tale quindi subisce gli influssi delle correnti di pensiero che si diffondono in Europa. La questione oggi si rende ancor più evidente per l'irrompere della presenza del Corpo sulla scena e forse può essere riduttivo o sterile il dibattito attorno alla presenza del medico, se ciò non diviene anche approfondito dibattito attorno alla Tecnica da un lato e la Scienza e l'Arte dall'altro<sup>13</sup>.

Scrivo ai giorni nostri Fritjof Capra che l'interesse dei biologi, in quell'epoca che noi stiamo considerando, divenne il problema della forma biologica ponendo l'enfasi sul termine forma e le questioni della composizione materiale passarono in secondo piano. Le grandi scuole francesi di anatomia comparata e di morfologia, pioniere il Cuvier, si aprirono anche, nel confronto con Geofroy de Saint-Hilaire<sup>14</sup>, a tematiche di vasto interesse scientifico-naturalistico come intuì Goethe che vi colse l'antica contrapposizione già in Platone ed Aristotele da intendersi non come negazione logica l'uno dell'altro, ma come opposizione di due entità entrambe positive, come contrari e non come contraddittori e cui i medici non poterono, non possono e penso non potranno in seguito sottrarsi.

Devo concludere.



A proposito di *forma* e di *materia* e per rifarmi all'epigrafe iniziale di questo intervento citerò tuttavia queste parole di Goethe in partenza da Milano il 23 Maggio 1778:

*...ora mi attende un bel viaggio. Per Como e poi al di là del lago, a Coira e oltre. Si calcherà molto granito e si tornerà ad assaggiarlo col martello. Me ne compero anzi uno qui, e batterò le rocce (...) A Roma non ho più guardato una pietra non plasmata. La forma aveva superato l'interesse per la materia. Ora invece una cristallizzazione torna ad avere importanza, ed una pietra informe ad essere qualche cosa.*<sup>15</sup>

## Note

<sup>1</sup> Goethe giunge a Torbole sul lago di Garda il 12 Settembre del 1786 e nel pomeriggio scrive: "per questa sera mi sarei già potuto trovare a Verona; ma a pochi passi da me c'era questo maestoso spettacolo della natura, questo delizioso quadro che è il lago di Garda ed io non ho voluto rinunciarvi..." J. W. Goethe, *Viaggio in Italia, 1786-1788*, in Opere, vol. II, Sansoni ed., Firenze, 1956, a cura di L. Mazzucchetti, trad. it. di E. Zamboni, pp. 452-456

<sup>2</sup> AA.VV. *Due secoli di Anatomia Artistica. Dalla macchina corporea al corpo vissuto*. A cura dell'Istituto di Storia e Teoria dell'Arte e dell'Istituto di Anatomia artistica, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, Libri Scheiwiller, Milano, 2000.

<sup>3</sup> Scrive Goethe a proposito di Bossi: "Di lui sappiamo che dopo un soggiorno di sei anni a Roma, tornò in patria, ove fu nominato direttore di un'Accademia di Belle Arti che si voleva richiamare a nuova vita." J. W. Goethe, *Giuseppe Bossi. Intorno al "Cenacolo di Leonardo da Vinci"*, in Opere, vol. 4, Sansoni ed., Firenze, 1956, a cura di Lavinia Mazzucchetti, p. 1083. Confronta per Bossi direttore, anatomista, e studioso di Leonardo i testi di P. Salvi, *Giuseppe Bossi: Anatomia per il disegno di figura*, in *Due secoli di anatomia artistica*, op. cit. pp. 109-132 e Alessandro Porro, *Milano, 1803: Medicina, insegnamento e riforme*, ibidem pp.89-98; Dario Trento, *La scuola di Anatomia. Brera e Leonardo, un confronto obbligato*; Antonio Musiari, *L'Anatomia scritta. Acquisti ottocenteschi per la biblioteca dell'Accademia di Brera da Giuseppe Bossi a Carlo Biaggi*, ibidem, pp. 133-144. Raffaella Pulejo, *Breve storia della scuola di Anatomia a Brera nell'800*, ibidem, pp. 72-77.

<sup>4</sup> Giuseppe Bossi, *Del cenacolo di Leonardo da Vinci, libri quattro*, Milano, Stamperia Reale, 1810.

<sup>5</sup> J. W. Goethe, *op. cit.*, p.1084.

<sup>6</sup> J. W. Goethe, *Annali. Diario giornaliero e annuale ad integrazione delle altre mie confessioni*, Melita ed., La Spezia, 1992, p.182 e p. 221 (n).

<sup>7</sup> La biblioteca di Haller si trova alla Braidense dal 1778, sistemata e catalogata da M. Teresa Monti nel 1993-4. Cfr. E. Agazzi, *Il prisma di Goethe*, Guida ed., Napoli, 1996, pp. 35-36 (n) e pp. 21-38. È da notare che due disegni botanici a matita del 1747 e 1750 opera di Joel Paul Kalthenhofer, illustratore e collaboratore di Haller si trovano presso il Gabinetto Disegni e Stampe dell'Accademia di Brera.

<sup>8</sup> J. W. Goethe, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, UTET, Torino, 1957, a cura di Alba Cori, p.390.

<sup>9</sup> Cfr. E. Agazzi, *op. cit.*, p. 35 e P. Di Pietro, *Lazzaro Spallanzani sperimentatore, in economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Il Mulino ed., Bologna, 1982, pp. 461-475, in cui, oltre che ad Haller e Bonnet si fa cenno anche ad altre letture dello Spallanzani, quali le opere di Réaumur, Redi, Malpighi, Linneo. Di Marcello Malpighi (1628-1694) Spallanzani dice che è l'unico italiano che abbia saputo scrivere di argomenti di botanica (lettera del 13-12-1789, *Epistolario*, Firenze, 1959 vol. 4° p.182).

<sup>10</sup> La stampa è documentata in P. Lacroix, *XVIII Secolo. Lettere, Scienze e Arte, 1590-1700*. Parigi 1889, p.11. È documentata anche recentemente da M. Baridon, *Les Jardins, Paysagistes, Jardiniers, Poètes*, Parigi 1998 che la indica come il frontespizio di *Memoires pour servir à l'Histoire naturelle des animaux*, Bibliothèque Nationale de France, Paris. Cfr. anche P. Lacroix, op. cit. p. 19.

<sup>11</sup> A. Scotti, *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze, 1979, p. 54.

<sup>12</sup> E. Silva, *Dell'arte dei giardini inglesi*, citato da A. Scotti, *Brera 1776-1815*, op. cit., p. 66 (n).

<sup>13</sup> F. Capra, *La rete della vita*, Milano, 1997, p. 33.

<sup>14</sup> Il dibattito tra Cuvier e Geoffroy de Saint Hilaire avviene nel 1830. Goethe ne scrive una recensione-saggio partendo dal libro di Geoffroy *Principes de philosophie zoologique* poi pubblicato da una rivista di Berlino. Cfr. P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J. W. Goethe*, Guida ed., Napoli, 1993, pp. 240-256.

<sup>15</sup> J. W. Goethe, Lettera a Knebel, Milano, 23-5-1788 in L. Mazzucchetti, *La vita di Goethe seguita nell'Epistolario*, Sperling & Kupfer ed., Milano, 1942 p. 154. Karl Ludwig von Knebel (1744-1834) fu letterato e traduttore di poeti latini e amico di lunga durata di Goethe.

Sébastien Leclerc, Luigi XIV visita l'Osservatorio Astronomico di Parigi, s.d. (da *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Accademia di belle arti di Brera, Biblioteca-Fondo storico)





## Profilo giuridico di Brera Sito Unesco

*Manlio Frigo*

### **The legal outline of the Brera Unesco Site request.**

*The careful analysis of the hypothesis of the candidature of the Brera complex as a Unesco Site, recognizes the link between the archive/storehouse/display of memory and the running/application/care and life of this "heritage" as the matter constituting the exceptionality of this case. In fact, Brera meets the requirements of UNESCO: first as a "combination of elements of material and immaterial content" and, secondly but not secondarily, because in this place "the wealth of cultural relics is associated with the role and importance of the artistic and cultural tradition of which Brera is depositary".*

### *1. Introduzione*

Una verifica sia pure sommaria delle possibilità di includere "Brera" tra i siti oggetto della protezione predisposta sul piano internazionale nell'ambito del patrimonio culturale dell'umanità implica, anzitutto, una breve ricognizione del sistema normativo predisposto ai fini di garantire tale protezione. Si tratta, in particolare, di tracciare un breve quadro della fonte alla quale si deve necessariamente risalire, e cioè la Convenzione conclusa a Parigi, sotto l'egida dell'UNESCO, il 16 novembre 1972 sulla tutela del patrimonio culturale e naturale (d'ora in avanti Convenzione UNESCO del 1972).

Nell'ambito delle sue funzioni e nello spirito del mandato dell'organizzazione al fine di contribuire all'edificazione della pace anche attraverso il dialogo interculturale sul piano della scienza, dell'educazione, della cultura, della comunicazione e dell'informazione, l'UNESCO ha infatti promosso, dopo la fine della seconda guerra mondiale, la conclusione di una serie ragguardevole di convenzioni internazionali multilaterali che vedono la massiccia partecipazione della stragrande maggioranza degli Stati che formano la Comunità internazionale. Per limitarci al settore della cultura, che è quello di più stretto interesse in questa sede, si consideri che, oltre alla Convenzione del 1972 della quale ci occuperemo più da vicino, a partire dagli anni '50 l'UNESCO ha promosso le principali convenzioni relative alla protezione del patrimonio culturale in caso di conflitto armato (1954), alla lotta contro il traffico illecito di beni culturali (1970), alla protezione del patrimonio culturale sottomarino (2001), alla salvaguardia del patrimonio immateriale (2003), alla protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali (2005). Accanto all'attività davvero impo-

nente dell'UNESCO non si può certo dimenticare l'opera di altre organizzazioni, quali il Consiglio d'Europa, l'UNIDROIT, l'OMPI, ciascuna delle quali ha fin qui promosso, sul piano regionale o internazionale, la conclusione di altre importanti convenzioni riguardanti altri profili di tutela del patrimonio culturale. Tuttavia, sul piano internazionale, non vi è dubbio che l'UNESCO, più di ogni altra organizzazione, sia portatrice delle istanze di protezione delle manifestazioni della cultura e di promozione delle sue diversità.

Nell'ambito di questa promozione di attività ad ampio spettro, la Convenzione UNESCO del 1972 viene generalmente indicata come una delle tappe più significative nella predisposizione di un quadro normativo internazionale proprio in relazione all'istituzione di un meccanismo particolare di protezione che ruota attorno al concetto del "patrimonio culturale dell'umanità". Vedremo nel paragrafo che segue in cosa consista più precisamente tale meccanismo di tutela e in cosa si sostanzii il regime di protezione sul piano interno e internazionale.

## *2. La Convenzione Unesco del 1972*

Venendo ad osservare più da vicino la disciplina internazionale relativa ai presupposti ed effetti della attribuzione della qualifica di sito dichiarato patrimonio culturale dell'umanità, va anzitutto ricordato che la Convenzione, attualmente in vigore tra 190 Stati<sup>1</sup>, mira a stabilire un sistema di assistenza e di protezione collettiva del patrimonio culturale e naturale che presenti un interesse eccezionale ed è volta a completare efficacemente l'azione dello Stato interessato, senza tuttavia sostituirsi ad esso.

In via generale, l'obbligazione fondamentale di assicurare l'identificazione, la protezione, la conservazione, la valorizzazione e la trasmissione alle generazioni future del patrimonio culturale e naturale spetta ai singoli Stati contraenti (v. artt. 3-4), ma i beni aventi un valore universale eccezionale possono essere iscritti, su proposta e con il consenso di uno Stato che sia parte contraente della convenzione sul cui territorio è situato il sito (art. 11§ 3) nella Lista del patrimonio mondiale e nella

Lista del patrimonio mondiale in pericolo. In breve, l'iscrizione nell'una o nell'altra lista dà la possibilità di avere accesso al Fondo per il patrimonio mondiale culturale e naturale, istituito sulla base dell'art. 15 della convenzione. Il sistema della convenzione rimane ancorato al principio della sovranità statale, in quanto i beni protetti si trovano esclusivamente sul territorio di Stati contraenti, mentre l'interesse collettivo della Comunità internazionale è rappresentato dalle competenze attribuite al *World Heritage Committee* (d'ora in avanti *Comitato per il patrimonio mondiale*) – di cui si dirà più oltre – che può giungere nelle sue deliberazioni a determinare il ritiro di un bene da una delle due liste nella quale fosse stato iscritto, anche senza il consenso dello Stato contraente interessato.

La Convenzione considera come “patrimonio culturale”, in conformità al suo art. 1, i monumenti, i gruppi di edifici e i siti<sup>2</sup>. Il regime della Convenzione prevede un duplice livello di protezione, al quale corrisponde, grosso modo, un equivalente riparto di responsabilità. Ad un primo livello di protezione nazionale fa, infatti, riscontro un secondo livello di protezione internazionale. Il primo trova un'espressione compiuta nell'art. 4, relativo al dovere per lo Stato di identificazione, di protezione, di conservazione e di trasmissione e nell'art. 5, riguardante le misure da adottare per garantire la protezione e la conservazione. Il secondo è invece evocato dall'art. 6, concernente il dovere della Comunità internazionale di cooperare alla protezione del patrimonio culturale dell'umanità nel rispetto della sovranità e del regime di proprietà dello Stato e dall'art. 7, riguardante la creazione di un sistema di cooperazione e assistenza supplementare.

### *3. La Lista del patrimonio mondiale e il Fondo protezione patrimonio mondiale*

Sotto il profilo quantitativo, attualmente figurano iscritti nelle liste 962 siti, dei quali 745 siti culturali, 183 siti naturali, 29 siti misti, mentre 38 siti figurano nella Lista del Patrimonio in pericolo<sup>3</sup>.

Il meccanismo stabilito dall'art. 11 prevede anzitutto che l'iniziativa della proposta di inserimento spetti allo Stato, mediante sottoposizione al *Comitato per il patrimonio mondiale* di un inventario di beni del patrimonio culturale e naturale situati nel suo territorio, suscettibili di essere iscritti nell'elenco. La decisione circa l'inclusione spetta al *Comitato per il patrimonio mondiale*, sulla base dei criteri dallo stesso comitato elaborati (artt. 11.2, 11.5) e purché lo Stato interessato dia il proprio consenso. Il *Comitato per il patrimonio mondiale* è composto da 21 Stati (art. 10)<sup>4</sup> e deve pertanto valutare e giudicare l'idoneità del bene, del sito, del complesso di beni all'iscrizione. Tale valutazione viene effettuata alla luce del duplice requisito; deve trattarsi, cioè, di un sito di eccezionale interesse, e quest'ultimo deve presentare caratteristiche conformi ad almeno uno dei dieci criteri di selezione (culturali e/o naturali) elaborati dallo stesso Comitato. Tali criteri sono attualmente contenuti e pubblicati tra le *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* che rappresenta il principale strumento di lavoro sul patrimonio culturale<sup>5</sup>.

Ai sensi dell'art. 15 della Convenzione è stato istituito un Fondo per la protezione del patrimonio mondiale allo scopo di contribuire efficacemente alla protezione del patrimonio di importanza universale eccezionale. Il Fondo viene alimentato da contributi obbligatori e volontari provenienti principalmente da Stati e da privati, oltre che dall'Unesco e stanziata approssimativamente 4 milioni di dollari all'anno per sostenere le attività di assistenza richieste dagli Stati contraenti, unici titolari del diritto di formulare la richiesta.

Vale la pena di ricordare che, in base al regime della Convenzione, gli Stati contraenti devono inviare ogni sei mesi un rapporto al *Comitato per il patrimonio mondiale* circa lo stato di conservazione del sito, o del monumento iscritto nella Lista. Questo dovrebbe consentire al Comitato una costante possibilità di verificare la sussistenza dei requisiti per l'iscrizione nella Lista, venendo meno i quali il Comitato medesimo può disporre la rimozione del sito dalla Lista medesima. Ad oggi, in due



casi il *Comitato per il patrimonio mondiale* si è pronunciato per la rimozione; una prima volta nel 2007 veniva rimosso il Santuario di Oryx (Oman) iscritto nella Lista dal 1994, mentre nel 2009 la città di Dresda veniva eliminata dalla Lista del patrimonio naturale nel quale era stata iscritta nel 2004.

Nel primo caso la decisione era stata motivata dalla condotta del governo dell'Oman che aveva stabilito la riduzione del 90% dell'area protetta, contravvenendo così alle *Operational Guidelines* della Convenzione<sup>6</sup>. Nel secondo caso, la decisione era invece motivata dalla costruzione di un ponte sul sito, anziché di un tunnel come invece suggerito dall'Unesco<sup>7</sup>. Come si vede, dunque, il meccanismo della Convenzione, lungi dal voler istituire strumenti sostitutivi dell'inerzia o dell'incuria dello Stato (più direttamente) interessato, è volto invece anche a responsabilizzare gli Stati contraenti circa i doveri loro incombenti per la salvaguardia e la conservazione del patrimonio culturale. Di nuovo, dunque, la Comunità internazionale, tramite l'UNESCO, si fa carico di un interesse collettivo alla tutela del patrimonio culturale, ma non si sostituisce alle prerogative sovrane degli Stati sul duplice versante dei diritti e anche dei doveri.

#### *4. Il significato e il valore dell'espressione "Patrimonio culturale dell'umanità"*

La circostanza che la Convenzione utilizzi l'espressione "patrimonio mondiale" pone certamente il problema di individuare quale sia il significato esatto di tale espressione e, soprattutto, di comprendere se ad essa corrisponda un mutamento della condizione giuridica dei beni e/o dei siti oggetto di tale dichiarazione. A tale proposito vale la pena di sgombrare subito il campo da qualsiasi dubbio circa gli effetti giuridici che possono derivare dalle disposizioni della Convenzione. L'inclusione di un bene nella Lista del Patrimonio Mondiale non comporta, in realtà, alcuna alterazione del regime di proprietà del sito in questione, né dei beni che ne costituiscono pertinenza. Tale regime, pertanto, continua ad essere determinato e regolato alla luce delle leggi nazionali del Paese nel cui territorio i beni e i siti

si trovano. Allo stesso modo, le attribuzioni derivanti dall'esercizio della sovranità da parte dello Stato territoriale, non vengono scalfiti. Gli effetti che ne conseguono consistono, tutt'al più, nell'imposizione di taluni obblighi a carico del medesimo Stato territoriale circa le modalità di uso e la conservazione del sito, che sono tuttavia bilanciati dai benefici di cui in definitiva viene a godere lo Stato medesimo proprio in virtù dell'inclusione del sito nella Lista del Patrimonio Mondiale.

In altri termini, quello che si vuole qui sottolineare è che non trova in questo caso applicazione il diverso regime internazionale del *patrimonio comune dell'umanità*, che viene per contro applicato con riguardo ad altri spazi (sui quali non si esercita alcuna sovranità) o risorse (delle quali è vietata l'appropriazione esclusiva), quali ad esempio la luna e altri corpi celesti, l'Antartide, o le risorse che si trovano sui fondi marini al di là dei limiti della giurisdizione nazionale, così come previsto da altrettante convenzioni internazionali multilaterali.

##### *5. La possibile candidatura di Brera e la compatibilità con i criteri di selezione*

Da questo punto di vista è opportuno premettere un cenno agli aspetti procedurali che vengono in considerazione nell'ipotesi di invio della proposta di candidatura ai fini dell'inclusione di un sito nella Lista. Come è noto, a partire dal maggio 2011 una procedura *ad hoc* è stata stabilita in seno al Consiglio Direttivo della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, con specifico riguardo all'invio di candidature nelle liste dell'UNESCO. In sintesi, le fasi principali concordate in tale sede implicano il coinvolgimento, a vario titolo, di enti e istituzioni diverse, quali la Commissione Nazionale Italiana, il Ministero competente, la Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, il Ministero degli Affari Esteri e la Rappresentanza permanente d'Italia presso l'UNESCO. Come si è accennato, infatti, prima di approdare all'UNESCO, la complessa attività di indagine e selezione è affidata in primo luogo ad istanze esclusivamente nazionali.

In breve, la procedura per la presentazione delle candidature nazionali per l'inclusione tra i siti della Lista del Patrimonio Mondiale culturale e naturale dell'UNESCO prevede che le proposte vengano alla Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO da "chiunque ne abbia interesse". A questa iniziativa fa seguito una prima valutazione dell'ambito specifico di competenza, da parte della Commissione, al fine di stabilire a quale Ministero (o Ministeri) assegnare l'esame della proposta per l'espletamento della relativa attività istruttoria.

Successivamente, il Ministero competente prende contatto con il proponente la candidatura per ottenere tutti gli elementi informativi ritenuti opportuni per una adeguata valutazione. Questa attività definita per l'appunto "istruttoria", dovrebbe durare 180 giorni - salvo richieste di proroga presentate dall'Amministrazione competente alla Commissione di cui sopra - trascorsi i quali la stessa Amministrazione propone alla Commissione la presentazione immediata della candidatura ovvero, in caso di valutazione negativa o insufficiente, la richiesta di una ulteriore considerazione o il suo rinvio. Sarà poi la Commissione a trasmettere la proposta al Ministero degli affari Esteri il quale, adottate le proprie determinazioni, inoltrerà la richiesta alla Rappresentanza Permanente d'Italia presso l'UNESCO. La fase conclusiva della procedura prevede che il Segretariato delle Convenzioni e dei Programmi UNESCO riceva, infine, da quest'ultima il dossier di candidatura che verrà poi esaminato dal *Comitato per il patrimonio mondiale* al fine di adottare la decisione circa l'inclusione nella Lista<sup>8</sup>. Come si è accennato, al fine di ottenere l'inclusione nella Lista, i siti "candidati" sono soggetti ad un duplice esame da parte del *Comitato per il patrimonio mondiale* che riguarda, in primo luogo, la verifica del loro eccezionale interesse e, in secondo luogo, la conformità ad almeno uno dei dieci criteri di selezione (culturali e/o naturali) elaborati dallo stesso Comitato<sup>9</sup>.

Si consideri che i criteri selezionati mirano non solo ad individuare i principali motivi di scelta, ma anche ad esaurire le possibili combinazioni di valori da prendere in esame, prevedendo,

in taluni casi, l'opportunità di una valutazione cumulativa basata su un rapporto di accessorialità tra uno e l'altro criterio selezionato. Vale la pena di riprodurre qui di seguito i dieci criteri in questione. Secondo il *Comitato per il patrimonio mondiale* il sito candidato deve rispondere ad uno dei seguenti requisiti:

- i. to represent a masterpiece of human creative genius;*
- ii. to exhibit an important interchange of human values, over a span of time or within a cultural area of the world, on developments in architecture or technology, monumental arts, town-planning or landscape design;*
- iii. to bear a unique or at least exceptional testimony to a cultural tradition or to a civilization which is living or which has disappeared;*
- iv. to be an outstanding example of a type of building, architectural or technological ensemble or landscape which illustrates (a) significant stage(s) in human history;*
- v. to be an outstanding example of a traditional human settlement, land-use, or sea-use which is representative of a culture (or cultures), or human interaction with the environment especially when it has become vulnerable under the impact of irreversible change;*
- vi. to be directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal significance. (The Committee considers that this criterion should preferably be used in conjunction with other criteria);*
- vii. to contain superlative natural phenomena or areas of exceptional natural beauty and aesthetic importance;*
- viii. to be outstanding examples representing major stages of earth's history, including the record of life, significant on-going geological processes in the development of landforms, or significant geomorphic or physiographic features;*
- ix. to be outstanding examples representing significant on-going ecological and biological processes in the evolution and development of terrestrial, fresh water, coastal and marine ecosystems and communities of plants and animals;*
- x. to contain the most important and significant natural habitats for in-situ conservation of biological diversity, including those containing threatened species of outstanding universal value from the point of view of science or conservation <sup>10</sup>.*

Orbene, nel caso di Brera ci troviamo di fronte ad un caso, per la verità non così frequente, di combinazione tra elementi di contenuto materiale e immateriale - entrambi di valore assoluto - proprio perché associano la ricchezza delle testimonianze culturali

materiali con il ruolo e il peso della tradizione artistico-culturale di cui Brera è depositaria. Ciò implica la possibilità di sfruttare una combinazione tra più criteri tra quelli sopra riportati che potrebbe consentire maggiori opportunità che la candidatura sia presa in considerazione con successo. In particolare, per sostenere con maggiori possibilità di successo la candidatura di Brera, si potrebbe fare riferimento ad almeno due tra i criteri in questione. Si tratta del criterio *ii* che evoca l'idea dello scambio di valori umani e il criterio *iii* che richiama invece il legame con tradizioni e con opere d'arte di straordinario valore universale, e che, come si può vedere, dovrebbe essere utilizzato non come criterio autonomo, ma preferibilmente associato ad uno degli altri contenuti nell'elenco.

Ad avviso di chi scrive, e ferme restando le necessarie valutazioni di ordine politico, non pare dubbio che, per quanto riguarda la candidatura di Brera, entrambi i criteri possano ritenersi ampiamente soddisfatti.

## Note

<sup>1</sup> Questo dato è aggiornato al 19 settembre 2012; cfr. <http://whc.unesco.org/en/statesparties/>.

<sup>2</sup> Secondo Part. 1: “*Ai fini della presente Convenzione sono considerati «patrimonio culturale»: 1. i monumenti: opere architettoniche, plastiche o pittoriche monumentali, elementi o strutture di carattere archeologico, iscrizioni, grotte e gruppi di elementi di valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico, 2, gli agglomerati: gruppi di costruzioni isolate o riunite che, per la loro architettura, unità o integrazione nel paesaggio hanno valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico, 3, i siti: opere dell'uomo o opere coniugate dell'uomo e della natura, come anche le zone, compresi i siti archeologici, di valore universale eccezionale dall'aspetto storico ed estetico, etnologico o antropologico*”.

(Trad. italiana non ufficiale).

<sup>3</sup> Cfr. <http://whc.unesco.org/en/list/>

<sup>4</sup> Si tratta di Algeria, Cambogia, Colombia, Emirati Arabi Uniti, Estonia, Etiopia, Francia, Germania, India, Iraq, Giappone, Malesia, Mali, Messico, Qatar, Fed. Russa, Senegal, Serbia, Sud Africa, Svizzera, Thailandia.

<sup>5</sup> Cfr. [whc.unesco.org/en/criteria/](http://whc.unesco.org/en/criteria/). Le Operational Guidelines vengono rivedute periodicamente; l'ultima versione è del novembre 2011; cfr. *WHC.11/01, November 2011*.

<sup>6</sup> Cfr. [whc.unesco.org/en/list/1156](http://whc.unesco.org/en/list/1156).

<sup>7</sup> Cfr. [whc.unesco.org/en/list/654](http://whc.unesco.org/en/list/654).

<sup>8</sup> Cfr. la delibera adottata dal Consiglio direttivo della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO il 6 maggio 2011, sul sito [www.unesco.it/cni/index.php/candidature](http://www.unesco.it/cni/index.php/candidature), dove viene specificato anche il calendario delle scadenze annuali e gli adempimenti delle presentazioni per le candidature.

<sup>9</sup> Cfr. *supra*, § 3.

<sup>10</sup> Cfr. <http://whc.unesco.org/en/criteria>.

## Profilo giuridico di Brera bene comune

*Stefano Lucarelli*

### **Brera as a common good**

*Starting from three different research lines, 1. the work of the Rodotà Commission, 2. Elinor Ostrom's contributions, 3. the theory of conflicting values by Alois Riegl, a discourse is proposed asserting the institution of Brera as a common good. The outlined approach also seeks to coordinate this argument with Keynes' perspective, in which the financing of cultural goods as common goods is designed to contain the speculative motive and the propensity to hoard in a world corrupted by love for money.*

Propongo una riflessione che contribuisca al percorso istitutivo di Brera inteso come bene comune, a partire dai lavori della Commissione Rodotà, dalle ricerche di Elinor Ostrom e dalla teoria dei valori confliggenti di Alois Riegl. Tento poi di porre questo ragionamento nella prospettiva del modello di sviluppo delineato da Keynes, in cui l'indirizzo delle risorse monetarie verso i beni culturali intesi come beni comuni ha la funzione di contenere il movente speculativo e la propensione alla tesaurizzazione che caratterizza un mondo corrotto dall'amore per il denaro.

1. Non faccio il giurista, ma l'economista. È vero che nel significato etimologico della disciplina di cui mi occupo – l'economia politica – un problema giuridico si pone, dal momento che οἰκο-νομία nomina un ambito di applicazione del νόμος; nel suo significato primo l'economia è quell'ambito del sapere umano che si preoccupa delle leggi che regolano l'abitare umano. Il mio intervento più che riguardare il profilo giuridico di Brera bene comune, cercherà di contribuire a porre in modo fondato le basi per una riflessione che riguardi il percorso istitutivo di Brera inteso come bene comune.

2. Non esiste ancora un accordo circa la definizione di “beni comuni?”. L'applicazione del concetto di *commons* ai beni culturali complica ulteriormente le cose. Muoversi nel caos presuppone l'azzardo di individuare selettivamente dei punti di appoggio. Ne individuerò tre: 1. i lavori della commissione Rodotà, 2. le ricerche di Elinor Ostrom, 3. la teoria dei valori confliggenti di Alois Riegl. Individuerò anche un orizzonte comune in cui proiettare alcuni elementi che trarrò dalla mia riflessione. Questo orizzonte è rappresentato

da una parte del pensiero di John Maynard Keynes che resta un'eredità non raccolta dagli economisti e dai politici.

È bene chiarire che il mio è un ragionamento che va affinato. Aspiro tuttavia ad individuare un percorso logico per fare emergere una prospettiva che non sia limitata al ragionamento volgare e scorretto di chi sostiene che: poiché lo Stato italiano sarebbe caratterizzato da un ingente debito pubblico, ciò comporta la necessità di ridurre la spesa pubblica e in particolare la spesa rivolta alla conservazione dei beni culturali; pertanto coloro che hanno a cuore il patrimonio culturale italiano, e nello specifico Brera, non possono far altro che rendersi appetibili ai capitali privati, guardando ad un non ben specificato modello Louvre.

Questa argomentazione, in apparenza ineccepibile poiché ripetuta a pappagallo dai più importanti organi di informazione, si fonda innanzitutto su una premessa sbagliata: la sostenibilità del debito pubblico italiano non dipende dall'eccesso di spesa pubblica accumulata nel corso degli anni, ma dai tassi di interesse crescenti. La risoluzione di questo problema presuppone un intervento che riguarda innanzitutto la politica monetaria europea, e presuppone un ripensamento radicale del ruolo assunto dalla BCE, l'introduzione di forme di controllo sui movimenti dei capitali e, a ben vedere, una ricostruzione su basi diverse dell'Unione Monetaria Europea<sup>1</sup>.

Vi è poi un secondo errore che, a mio modo di vedere, sta nella perdita di comprensione che affligge innanzitutto chi vive immerso in un patrimonio culturale, ma non è in grado di riconoscerlo. Eppure quando si parla di beni culturali come beni comuni – e quando si aspira a un *ancient-contemporary dialogue inside Common Heritage of Humanity* – la comprensione è davvero tutto: senza il riconoscimento collettivo, senza la *memoria* e – punto difficilissimo da argomentare, ma fondamentale – la capacità di far convivere il naturale conflitto che recano con sé i diversi beni culturali, non c'è sopravvivenza per i *beni comuni*.

3. La commissione Rodotà per la modifica delle norme del Codice Civile in materia di beni pubblici<sup>2</sup> ha fatto emergere



all'interno dell'ordinamento italiano la necessità di introdurre accanto alla dimensione privata e alla dimensione pubblica, il concetto di “beni comuni”. I lavori – che hanno condotto all'elaborazione dei principi e criteri direttivi di uno schema di disegno di legge delega al Governo (14 giugno 2007) – conducono alla seguente domanda: perché è diventato urgente uno statuto giuridico dei beni comuni? Ugo Mattei, che della Commissione Rodotà ha fatto parte, afferma che ciò dipende soprattutto dalla necessità di porre dei limiti, o meglio delle regole, alla gestione pubblica del patrimonio nel rispetto dei cittadini: «Il dominio pubblico, che nella nostra tradizione si chiama demanio, appartiene allo Stato e agli enti territoriali a titolo di proprietà, proprio come per un privato un appartamento o un'automobile. Esso tuttavia, a differenza della proprietà privata, non gode di alcuna garanzia costituzionale, né riserva di legge né indennizzo se alienato. È per questo che serve la categoria dei beni comuni, che superi il dualismo riduzionista tra proprietà privata, titolare dei diritti, e pubblica, limitata e gravata di doveri. Rispetto ai beni comuni lo Stato può godere solo di una proprietà fiduciaria nell'interesse delle persone titolari di diritti fondamentali e delle generazioni future: i beni comuni sono soprattutto inalienabili.»<sup>3</sup>

Ma come definire i “beni comuni”? Nella proposta di articolato della Commissione Rodotà si legge innanzitutto che si tratta di «cose che esprimono utilità funzionali all'esercizio di diritti fondamentali nonché al libero sviluppo della persona» e «che devono essere tutelati e salvaguardati dall'ordinamento giuridico, anche a beneficio delle generazioni future». È inoltre proposta una lista non esaustiva. «Sono beni comuni, *tra gli altri*: i fiumi, torrenti e le loro sorgenti; i laghi e le altre acque; l'aria; i parchi come definiti dalla legge, le foreste e le zone boschive; le zone montane di alta quota, i ghiacciai e le nevi perenni; i lidi e i tratti di costa dichiarati riserva ambientale; la fauna selvatica e la flora tutelata; i beni archeologici, culturali, ambientali e le altre zone paesaggistiche tutelate»<sup>4</sup>.

4. Limitiamoci al momento a riflettere su cosa c'è di comune nei beni archeologici, culturali, ambientali e le altre zone paesaggistiche tutelate. Per farlo consentitemi una lunga citazione tratta dall'ultimo libro di Salvatore Settis: «Secondo le stime dell'Unesco, l'Italia possiede fra il 60 e il 70% dei beni culturali mondiali» (rapporto Eurispes 2006) [...] «Il Ministro richiama i risultati di un'indagine svolta dall'Unesco, secondo cui il 60% dei beni culturali mondiali ha sede in Italia e, fra questi il 60% in Magna Grecia e, fra questi ultimi ancora, il 60% in Sicilia» (dichiarazioni del ministro La Loggia al Senato, 28 novembre 2001) [...] Tali dati, o meglio l'insistenza con cui vengono ripetuti, sono sintomi di orgoglio nazionale e di consapevolezza della centralità del patrimonio culturale in Italia. Ma sono anche dimostrazioni, davvero desolanti, di irresponsabile superficialità e approssimazione. [...] Quasi nessuno dice che questi dati sono inesistenti, che non c'è mai stata «un'indagine svolta dall'Unesco» che abbia quantificato il patrimonio culturale del pianeta, assegnando a ogni Paese la propria quota percentuale. [...] Dov'è dunque il conclamato primato italiano, se proprio vogliamo cercarlo? Non è nella quantità (inafferabile: i dati non esistono) ma nella qualità. L'Italia davvero si distingue da molti altri Paesi (anche d'Europa) per qualcosa di particolare. Per l'armoniosa integrazione città-campagna, patrimonio culturale - paesaggio, natura-cultura, che ha forgiato le caratteristiche più peculiari dell'Italia e degli italiani, e che qua e là ancora resiste. Per la diffusione capillare del patrimonio culturale in ogni città, in ogni villaggio, in ogni valle: tale fu infatti la storia d'Italia da innescare importanti commesse artistiche e notevoli talenti per ogni dove, lasciando fino ad oggi tracce assai cospicue nonostante le depredazioni degli ultimi secoli. Infine, per il tasso medio di continuità d'uso *in situ* di statue, dipinti, monumenti, che traccia attraverso le generazioni un filo rosso ed è per ogni visitatore una straordinaria ragione di attrazione. Nel nostro Paese, i musei contengono solo una piccola minoranza di beni culturali, che sono viceversa sparsi in chiese, palazzi, piazze, case, strade, ma anche

nelle campagne lì intorno, per valli e colline: questa diffusione capillare *fa* il carattere speciale del patrimonio culturale italiano, e non essendo riproducibile ne assicura l'assoluta unicità<sup>5</sup>.»

Questa secolare armonia fra l'edificato e il paesaggio insieme, la diffusione capillare del patrimonio e dei valori ambientali, infine la continuità d'uso si ritrovano anche nel complesso di Brera, che è insieme pinacoteca, orto botanico, accademia, osservatorio astronomico, strade, suoni, professori, studenti, quartiere.... Un patrimonio irriproducibile – eppure destrutturabile e demolibile attraverso ristrutturazioni sballiate motivate da mode passeggere e terrorismo mediatico – in cui il tutto è superiore alla somma delle parti.

5. *Governare i beni collettivi* è un libro pubblicato nel 1990 dalla Cambridge University Press, un libro importante, non solo perché ne è autrice l'unica donna che sino ad ora abbia vinto il premio Nobel per l'Economia: lo scopo di questa fatica sopportata da Elinor Ostrom (scomparsa da pochi mesi) è smontare la tesi di Garrett Hardin, ancora oggi dura a morire nel senso comune: per Hardin i *commons* sono destinati a non durare, non rappresenterebbero dunque un modello gestionale durevole, ma la sostenibilità di quei beni resi disponibili come *commons* comporterebbe o la loro privatizzazione, o il ricorso al così detto Leviatano burocratico, cioè un intervento pubblico estremamente invasivo.

Ostrom – a differenza di Hardin che utilizzò come base del suo ragionamento l'esempio astratto del pascolo di Foster - viaggia in tutto il mondo per raccogliere storie, dati ed esperienze centenarie di *commons*. Su queste ricerche fonda una proposta politica: l'auto-governo da parte degli stessi utenti delle risorse comuni.

Confrontando tutti i casi studiati, Ostrom elenca i “principi progettuali rintracciabili in istituzioni da lungo tempo responsabili di risorse collettive” che accomunano i casi di successo. Li riporto nella tabella seguente.

*Tabella Principi progettuali rintracciabili in istituzioni da lungo tempo responsabili di risorse collettive* <sup>6</sup>

1. Chiara definizione dei confini.

Gli individui o le famiglie che hanno diritto di prelevare unità di risorse dalla risorsa collettiva devono essere chiaramente definiti, così come devono esserlo le modalità d'uso della risorsa collettiva stessa.

2. Congruenza tra le regole di appropriazione, fornitura e le condizioni locali.

Le regole di appropriazione che limitano tempi, luoghi, tecnologia e/o quantità di unità sono legate alle condizioni locali e alle regole di fornitura che richiedono lavoro, materiali e/o denaro.

3. Metodi di decisione collettiva.

La maggior parte degli individui interessati dalle regole operative può partecipare alla modifica delle stesse.

4. Controllo

I sorveglianti, che controllano attivamente le condizioni d'uso della risorsa collettiva e il comportamento degli appropriatori, rispondono agli appropriatori o sono gli appropriatori.

5. Sanzioni progressive

Gli appropriatori che violano le norme operative possono ricevere, con molta probabilità, sanzioni progressive (a seconda della gravità e del contesto della violazione) da altri appropriatori, da incaricati che rispondono a tali appropriatori o da entrambi.

6. Meccanismi di risoluzione dei conflitti

Gli appropriatori e i loro incaricati hanno rapido accesso ad ambiti locali dove è possibile a basso costo risolvere i conflitti tra gli appropriatori o tra gli appropriatori e gli incaricati.

7. Un minimo livello di riconoscimento dei diritti di organizzarsi.

I diritti degli appropriatori di predisporre le proprie istituzioni non sono contestabili da autorità governative esterne.

*Per i sistemi d'uso di risorse collettive che fanno parte di sistemi più grandi:*

8. Organizzazioni articolare su più livelli.

Le attività di appropriazione, fornitura, controllo, applicazione forzata, risoluzione dei conflitti e amministrazione sono inserite in organizzazioni formate da più livelli concentrici.

6. *Il culto moderno dei monumenti* di Alois Riegl è un contributo importante anche per chi si occupa di economia pubblica e sia impegnato a proporre un'applicazione del concetto di bene comune ai beni culturali.

Il saggio di Riegl rappresenta la base teorica su cui poggia la straordinaria attività nel campo della riorganizzazione della tutela artistica e culturale dell'Impero Austro-Ungarico, che egli intraprese in qualità di funzionario (conservatore generale) tra il 1903 e il 1905<sup>7</sup>. È dunque parte integrante di un'esperienza di gestione del patrimonio culturale che viene condotta in modo esemplare in uno spazio denso di contraddizioni: un Impero cosmopolita, che comprende dodici nazioni di differenti ceppi linguistici e di tre religioni. Il fondamento teorico della politica messa in campo da Riegl si fonda su una originalissima teoria del valore che ha il coraggio di affrontare a viso aperto il problema del conflitto fra valori: la teoria dei valori confliggenti.

I valori individuati da Riegl appartengono a sei categorie: 1. il valore intenzionale in quanto memoria; 2. il valore storico attribuito dalla comunità scientifica; 3. il valore dell'antico, cioè dell'opera caduta nel tempo; 4. il valore d'uso; 5. il valore artistico di novità; 6. il valore artistico relativo.

I valori confliggenti devono sopravvivere insieme. Solo la tensione verso il riconoscimento della dimensione collettiva propria delle esperienze artistiche passate, presenti e future può salvaguardare una conservazione culturale. Come è stato detto: «Il valore del conflitto rappresenta [...] il filo rosso che collega tutti i valori. Pur non apparendo nel sistema dei valori, è il suo riconoscimento di fatto che lo ispira, lo guida e ne costituisce la ricchezza.»<sup>8</sup>

7. Se riflettiamo sui beni culturali dal punto di vista della teoria economica *mainstream* si può riscontrare la seguente regola: l'offerta dei beni culturali è caratterizzata da costi crescenti sia riguardo alla loro conservazione, sia riguardo alla loro fruizione; ciò dipende innanzitutto dal fatto che per il lavoro che li riguarda non opera, se non in modo imperfetto, una legge di

produttività crescente dovuta all'evoluzione tecnologica. Anche per questo il patrimonio culturale si sottrae alle logiche gestionali, produttive e allocative che caratterizzano altri beni.

Di questo era senz'altro consapevole John Maynard Keynes: «Ci siamo persuasi che sia assolutamente peccaminoso da parte dello Stato spendere mezzo penny per scopi non economici [...] C'è qualcuno fra noi che non provi una forte emozione quando si presenta l'occasione per tutti quelli che vivono in uno stesso luogo di unirsi per una celebrazione, l'espressione di un sentimento comune, perfino la mera condivisione di un semplice piacere? Siamo sicuri che questa emozione sia barbara, infantile, malsana?»

Le politiche keynesiane non sono riducibili al *deficit spending*. È vero che, come ha scritto Joan Robinson, «quando Keynes è entrato nell'ortodossia ci si è dimenticati di cambiare quesito [come uscire dalla disoccupazione?], e discutere a che serve l'occupazione»<sup>9</sup>, ma è anche vero che lo stesso Keynes indica la necessità di tenere a bada i bisogni relativi, cioè quei bisogni che esistono soltanto in quanto la loro soddisfazione ci fa sentire superiore ai nostri simili. La salvaguardia del patrimonio culturale svolge a riguardo un ruolo centrale.

Il riconoscimento dei beni culturali come beni comuni sta nell'insieme delle prerogative necessarie a costruire l'adeguata struttura istituzionale volta a contenere l'eutanasia del potere oppressivo e cumulativo del capitalista di sfruttare il valore di scarsità del capitale. In questo contesto è possibile governare la socializzazione di una certa ampiezza degli investimenti, senza che lo Stato si assuma la proprietà degli strumenti di produzione, che lo stesso Keynes auspica per determinare un ritmo ottimo di investimento (e non già di spesa priva di determinazioni)<sup>10</sup>. L'indirizzo delle risorse monetarie per salvaguardare il patrimonio culturale può contribuire ad evitare forme improprie di tesoreggiamento, disincentivando la speculazione senza danneggiare lo spirito imprenditoriale.

8. Mi si obietterà che il modello di sviluppo prefigurato da Keynes non è all'ordine del giorno. Ciò significa più in generale che non vogliamo lavorare per delineare un sentiero di sviluppo in cui un'equa distribuzione dei redditi, un elevato tasso di accumulazione del capitale e un giusto controllo demografico possano condurre gli uomini a cambiare il proprio codice morale considerando il denaro per quel che è, quindi rivolgendo il proprio amore ad altro che al denaro. Allora parlare di patrimonio culturale sarebbe vano.

#### Note

<sup>1</sup> Sono molti gli economisti che hanno dimostrato che le cose stanno così, tra questi Paul Krugman. Una lettura piacevole e adatta soprattutto ai non economisti è il libro di A. Bagnai, *Il tramonto dell'Euro*, Imprimatur editore, 2012. Per una posizione meno radicale ma comunque finalizzata alla costruzione di una nuova Unione Monetaria si rinvia a M. Amato e L. Fantacci, *Come salvare il mercato dal capitalismo*, Donzelli, 2012.

<sup>2</sup> Si veda la proposta di articolato e la relazione della Commissione Rodotà scaricabili nella pagine web del Ministero della Giustizia [http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg\\_1\\_12\\_1.np?previousPage=mg\\_7\\_7&contentId=SPS47617](http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_12_1.np?previousPage=mg_7_7&contentId=SPS47617) (ultima consultazione 6 Novembre 2011).

<sup>3</sup> “La goccia e il vaso. Conversazione tra Lucia Tozzi e Ugo Mattei”, *Alfabeto2*, n. 6, Gennaio-Febbraio 2011, p. 29.

<sup>4</sup> Corsivi nostri.

<sup>5</sup> Cfr. S. Settis, *Paesaggio Costituzione Cemento*, Einaudi, 2010, pp. 83-85.

<sup>6</sup> Tabella tratta da Elinor Ostrom, *Governare i beni collettivi*, Marsilio, Venezia, 2006, pp. 134-135.

<sup>7</sup> Sulla straordinarietà dell'operato di Riegl rinvio alla “Nota Biografica” in A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, a cura di S. Scarrocchia, Abscondita, 2011, pp. 105-123.

<sup>8</sup> A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, a cura di S. Scarrocchia, Abscondita, 2011, p. 89.

<sup>9</sup> J. Robinson, *La seconda crisi della teoria economica* (ed. orig. 1972), tr. it. in M. D'Antonio, *La crisi post-keynesiana*, Boringhieri 1975, p. 111.

<sup>10</sup> Rinvio il lettore al capitolo che Giorgio Lunghini dedica a Keynes nel suo ultimo libro, *Conflitto Crisi Incertezza. La teoria economica dominante e le teorie alternative*, Bollati Boringhieri, 2012.





## **L'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere**

*Gianpiero Sironi*

### **The Lombard Institute Academy of Sciences and Literature.**

*The history of the Lombard Institute Academy of Science and Literature is a fundamental part of what was a single complex, a fact emphasized by its presence in the vibrant heart of Milan. The programme of activities and popular scientific events organized by the Institute, give a clear testimony of the preservation of the centuries-old tradition and adaptation to the new cultural and social needs.*

### **L'origine**

L'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere fu istituito da Napoleone Bonaparte nel 1797, con la denominazione di Istituto Nazionale della Repubblica Cisalpina, con la finalità di “raccolgere le scoperte e perfezionare le arti e le scienze”.

Il modello assunto da Napoleone fu quello dell'Institut de France. È ammirevole che la decisione di fondare l'Istituto Lombardo sia stata una tra le prime iniziative adottate da Napoleone in seguito al suo arrivo a Milano.

La sede iniziale dell'Istituto fu a Bologna e nel 1802 furono nominati i primi 31 membri dell'Istituto, che comprendevano grandi personalità dell'epoca: Alessandro Volta, inventore della pila, che fu il primo Presidente; Barnaba Oriani, astronomo; Andrea Appiani, pittore.

Nell'anno successivo furono cooptati altri 31 membri, tra i quali lo stesso Napoleone.

### **La sede a Milano in Palazzo Brera**

Nel 1810, divenuto Napoleone Re d'Italia, l'Istituto ricevette il nome di Istituto Reale di Scienze, Lettere ed Arti. Inoltre, poiché la sede dell'Istituto a Bologna si era rivelata poco conveniente, questa fu spostata a Milano, nel palazzo di Brera. All'Istituto furono assegnati ampi spazi nel palazzo, in particolare al piano terreno. Dell'Istituto furono altresì istituite le sezioni di Bologna, Venezia, Padova e Verona.

Quando a Napoleone succedette il Governo Austriaco, l'Istituto ricevette la denominazione di Imperial Regio Istituto del Regno Lombardo-Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

Successivamente, nel 1838, il riferimento alle Arti cadde, in vista della precedente esistenza dell'Accademia di Belle Arti.

Un ulteriore cambiamento si ebbe con l'avvento del Regno d'Italia, quando Alessandro Manzoni fu nominato Presidente dell'Istituto. Dal 1935 l'Istituto non è più statale ed opera tuttavia sotto il controllo in un primo tempo del Ministero della Pubblica Istruzione e successivamente del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Come si può vedere, l'Istituto ha attraversato diversi cambiamenti nel corso di oltre due secoli, mantenendo tuttavia in modo ininterrotto la sua attività.

### **Corpo accademico**

Come di regola nelle accademie, i membri e soci entrano a far parte dell'Istituto mediante cooptazione. Oggi si contano 127 membri effettivi, 214 soci corrispondenti (residenti e non residenti) e 84 membri stranieri, ripartiti nelle due Classi di Scienze matematiche e naturali e di Scienze morali.

### **Biblioteca e Archivio**

L'Istituto è dotato di una ricchissima Biblioteca, che nel corso del tempo si è continuamente e progressivamente arricchita attraverso acquisti, donazioni e lasciti, avvenuti fino ai tempi più recenti. Oggi il patrimonio librario è costituito da oltre 450.000 volumi. Vi è altresì un ricco Archivio di manoscritti, di notevole valore storico e scientifico, di personalità illustri, a partire da Alessandro Volta e Carlo Cattaneo, e naturalmente molti altri.

### **Palazzo Landriani**

Fu in primo luogo la necessità di notevoli spazi, determinata in particolare dalla presenza del grande patrimonio librario, a determinare la concessione all'Istituto da parte del Comune di Milano, nel 1959, del Palazzo Landriani, in via Borgonuovo.

Si tratta di un antico palazzo di grande pregio, del quale è attualmente a buon punto di esecuzione il restauro delle facciate, adiacente al Palazzo di Brera.

L'interno di Palazzo Landriani contiene sale riccamente de-

corate, a partire dalla attuale sala di lettura della Biblioteca.

Ciò ha portato a ridurre gli spazi di pertinenza dell'Istituto nell'ambito del Palazzo di Brera, con beneficio delle altre istituzioni presenti nel Palazzo. Va tuttavia annotato che l'attuale situazione dell'Istituto mostra una carenza di spazi, in particolare per ospitare il materiale librario.

### **Attività scientifiche e culturali**

L'Istituto svolge attività di diversa natura. A partire dalle adunanze ordinarie (circa 14 ogni anno), in cui vengono presentate, discusse e approvate per la stampa note originali. Vengono inoltre presentate all'Assemblea dei membri e soci diverse opere edite di recente, interessanti dal punto di vista storico, scientifico, letterario e culturale. Ogni anno si tiene poi un'adunanza solenne, con una prolusione che, per l'anno 2012, è stata tenuta dal m.e. Stefano Maiorana, dell'Università degli Studi di Milano, dal titolo: "Trasformare la materia: il sogno dell'uomo e la realtà del XXI secolo".

L'Istituto organizza numerosi Convegni e Incontri di studio. A titolo di esempio, l'ultimo in ordine di tempo si è tenuto lo scorso 22 Novembre: "La geometria degli atomi e delle molecole. La Meccanica negli studi di Carlo Cercignani". Il prossimo si terrà il prossimo 20 Dicembre: "Parole in cerca di idee e idee in cerca di parole", in onore di Maurizio Vitale. Come si può vedere, iniziative sia di natura più strettamente scientifica, sia nell'ambito di quelle che, con un significato molto esteso, chiamiamo "Scienze morali".

Ogni anno l'Istituto Lombardo organizza i cosiddetti Incontri con l'Accademia, aperti ai cittadini, che consistono in cicli di conferenze dedicati a temi di carattere scientifico o letterario.

Per l'anno 2012-2013 il tema scelto è: "L'Energia: il passato, il presente e il futuro del pianeta". Mi piace collegare idealmente questa iniziativa relativa all'energia con il fatto che, come ho menzionato, Alessandro Volta fu il primo presidente dell'Istituto.

Con questo ciclo di 12 conferenze, iniziato il 29 novembre

2012, l'Istituto intende assecondare una risoluzione dell'Assemblea Generale delle Nazioni Unite, che ha dichiarato l'anno 2012 *the International Year of Sustainable Energy for All*, intendendo così fornire una valida opportunità per suscitare consapevolezza sull'importanza di accrescere l'accesso sostenibile all'energia, l'efficienza energetica e le energie rinnovabili a livello locale, nazionale e mondiale.

I diversi argomenti vengono trattati dai migliori specialisti del mondo della ricerca, delle professioni e delle imprese. Vi sono anche iniziative di formazione, rivolte agli studenti ed agli insegnanti delle scuole. Menziono solo l'ultima in ordine di tempo: una iniziativa che origina da un accordo tra il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca e l'Accademia dei Lincei, intesa ad innovare e migliorare l'insegnamento delle scienze, della matematica e dell'italiano. Nell'ambito di tale accordo sono stati attivati diversi Poli di attività in alcune città italiane, collocati presso Accademie. Il Polo di Milano, presso l'Istituto Lombardo, è stato inaugurato lo scorso 20 novembre e le attività relative sono in buona parte programmate. La prima attività, relativa all'insegnamento dell'italiano, inizia il 5 dicembre prossimo.

### **Publicazioni**

Ogni anno vengono pubblicati volumi (Rendiconti e Memorie) che contengono le comunicazioni presentate in occasione in particolare delle adunanze dell'Istituto. Questi sono oggetto di scambio con analoghe pubblicazioni di Accademie in molti Paesi del mondo. Vengono altresì pubblicati gli Atti dei Convegni che si sono tenuti presso l'Istituto.

Da qualche tempo questi ultimi sono pubblicati on line.

### **Premi e Borse di studio**

L'Istituto bandisce ed assegna ogni anno premi e borse di studio in grande numero, in relazione a molte aree disciplinari, di ambito scientifico e umanistico.

Credo che queste attività, rivolte in larga parte ai giovani, si-

ano di particolare rilevanza nel momento attuale, in cui è di fondamentale importanza aiutare i giovani nei loro studi e nelle loro attività di ricerca.

### **Funzioni dell'Accademia**

Alcune funzioni del nostro Istituto risultano evidenti dall'elencazione che ho fatto di una serie di attività che l'Istituto svolge regolarmente. Menziono soltanto l'importanza di essere depositari di un grande patrimonio culturale, che tra l'altro si concreta nel conservare nelle nostre biblioteche e archivi e nel rendere accessibile a chiunque lo richieda opere che racchiudono le conoscenze del passato e del presente, utili per la nostra vita di oggi e di domani.

Vorrei tuttavia evidenziare alcune caratteristiche delle nostre attività e, a questo proposito, ricordo che, due anni or sono, si è tenuta presso questo Istituto, per iniziativa dell'allora Presidente Antonio Padoa Schioppa, una Giornata di Studio dedicata a: *L'Istituto Lombardo e le Accademie; prospettive storiche e attuali* (14 ottobre 2010), in occasione della presentazione di tre corposi volumi sulla storia dell'Istituto.

In quella circostanza sono state riaffermate alcune caratteristiche connaturate alle attività culturali delle Accademie. Ne menziono qui solo alcune, che mi paiono particolarmente pertinenti alla nostra Accademia.

La prima riguarda la *dimensione interdisciplinare* delle sue attività, che si esplica non solo attraverso l'appartenenza all'Istituto di specialisti di un arco molto ampio di discipline, scientifiche in senso stretto e umanistiche, ma attraverso la loro presenza nelle sue attività, a partire dalle adunanze, nelle quali vengono comunicati i risultati degli studi e delle ricerche e che si tengono a classi riunite; ai loro frequenti contatti e scambi di informazioni; alla loro collaborazione nell'organizzare iniziative, anche divulgative, di interesse trasversale.

La interdisciplinarietà è sempre più feconda nel procedere delle conoscenze e delle loro applicazioni; basti pensare all'importanza di matematica, fisica e chimica per l'avanzamento del-

la biologia e della medicina; della matematica per l'economia; della sociologia e della storia per il diritto; per limitarsi ad alcuni pochi esempi.

Un secondo aspetto è legato al problema di far partecipe l'opinione pubblica, ed in particolare i giovani, delle nuove conoscenze e della loro importanza per il miglioramento della qualità della vita individuale e collettiva, evitando che vi siano incomprensioni o, peggio ancora, avversione nei confronti di quanto i risultati della ricerca rendono disponibile.

È il tema della divulgazione, che un'Accademia come il nostro Istituto sente, oggi come in passato, come un compito primario e che la natura dei suoi membri e soci rende possibile ad un livello certamente adeguato, operando le distinzioni e le scelte che spesso si rendono necessarie.

Altre importanti funzioni potrebbero essere menzionate. Mi fermo tuttavia qui.

Confido che i cenni sintetici sopra richiamati possano essere considerati pertinenti alla finalità del presente Convegno, di illustrare la qualificazione di Brera ad essere dichiarata Sito Unesco.

## L'Osservatorio Astronomico di Brera

*Giovanni Pareschi*

### **The Brera Astronomical Observatory (OAB).**

*One of the first observatories, OAB was founded 250 years ago in Palazzo Brera, where it still has its historical seat. It continues to be an European Institute working in the field of advanced modern astronomy. At the same time, a great amount of effort is devoted to appraising its historical heritage consisting of antique instruments, documents and books, while an activity of Public Outreach and Education are also carried out. In this paper the history and current activities of the Brera Observatory are briefly reviewed.*

### **Cenni storici**

L'Osservatorio Astronomico di Brera (OAB) è la più antica istituzione scientifica di Milano. Dal 1946 è entrato a far parte delle istituzioni scientifiche della Repubblica Italiana e nel 2001 è confluito nell'Istituto Nazionale di Astrofisica (INAF). L'Osservatorio mantiene la sua sede in Palazzo Brera a Milano fin dal 1762, anno in cui Padre Louis Lagrange imposta l'attività di ricerca astronomica osservativa di tipo professionale a Milano.

La prima specola, progettata e fatta costruire da padre Ruggero Boscovich nel 1764, ha subito trasformazioni per adattarsi alle esigenze osservative dei periodi successivi. Successivamente, la maggior parte delle attività osservative vengono trasferite alla seconda sede presso Villa San Rocco, a Merate (LC), in Brianza, attiva dal 1923. Tra i direttori dell'OAB ricordiamo Barnaba Oriani, Giovanni Virginio Schiaparelli e Giovanni Celesia.

### **L'Osservatorio di Brera oggi**

Oggi l'Osservatorio di Brera è un moderno centro di ricerca che opera, sotto il coordinamento INAF, a livelli di eccellenza nel campo dell'Astronomia e delle Tecnologie Astronomiche (che poi hanno ricadute anche in altri settori assai lontani dall'Astronomia), che colloca l'Istituto *“come struttura chiave nell'ambito dell'Astronomia Europea”*, come riportato nel *report* di un *Visiting Committee* internazionale che ha fatto una recente *review* dell'Istituto. L'attività scientifica è tuttora molto vivace presso entrambe le sedi dell'Osservatorio.

La sede di Milano ospita un prezioso archivio storico, una biblioteca antica di circa 30000 volumi e una biblioteca moderna con oltre un migliaio di libri. Due cupole completamente ristrutturata, la cupola “Zagar” o “cupola fiore” e la cupola

“Schiaparelli”, vengono utilizzate per conferenze pubbliche, conferenze stampa, convegni, visite diurne e laboratori didattici. In collaborazione con la sezione di Storia della Fisica dell’Istituto di Fisica Generale Applicata dell’Università degli Studi di Milano un’esposizione permanente di antichi strumenti astronomici aperta al pubblico e la Cupola Schiaparelli per visite diurne e osservazioni notturne. La sede di Merate ospita due telescopi storici aperte al pubblico e alle scuole per visite diurne e osservazioni notturne e una sala multimediale per conferenze pubbliche, conferenze stampa, convegni e laboratori didattici.

A Merate è presente, inoltre, una biblioteca che raccoglie oltre 6000 libri di astronomia e materie correlate per la maggior parte del XX secolo. In tale sede è presente una foresteria per studenti di laurea e per ospiti.

Lo staff dell’OAB è costituito da oltre 100 persone, ripartite tra personale di ricerca, personale tecnico-scientifico e amministrativo, personale a tempo determinato e studenti. L’OAB è stato uno dei primi istituti di ricerca italiani a dotarsi, fin dal 1999, di personale specializzato e professionale per la comunicazione della scienza. In entrambe le sedi è presente un ufficio dedicato che, oltre ad aprire le porte dell’istituto al pubblico e alle scuole, organizza laboratori didattici e mostre multidisciplinari, avvalendosi anche di collaborazioni e consulenze di insegnanti ed esperti negli specifici settori. Sono inoltre state allestite due sale multimediali attrezzate per laboratori, conferenze pubbliche, conferenze stampa e convegni.

### **Attività scientifica**

L’attività scientifica dell’OAB copre diversi ambiti dai pianeti alle stelle e galassie, dagli ammassi di galassie alla cosmologia fino allo sviluppo tecnologico di strumentazione astronomica.

La maggior parte dei progetti di ricerca vede la collaborazione con altri istituti sia nazionali che internazionali. Un aspetto specifico della ricerca all’OAB riguarda l’astronomia delle alte energie. Dal punto di vista scientifico osservazioni effettuate con i satelliti *Beppo-SAX*, *XMM-Newton*, *Chandra*, *Swift*, *RossixTE* e *INTEGRAL* e con il telescopio *Cherenkov MAGIC*,



unitamente all'utilizzo di dati d'archivio da precedenti missioni X e gamma, hanno permesso di effettuare ricerche di grandissima importanza. I principali oggetti celesti studiati sono stelle di neutroni e buchi neri nella nostra galassia, buchi neri massicci al centro di galassie (AGN), plasma caldo stellare, galassie e ammassi di galassie. Dal punto di vista teorico, si studia il plasma relativistico attorno ai buchi neri ed in particolare i getti relativistici ed i Gamma-Ray Burst (GRB). Questo fenomeno è molto probabilmente dovuto al collasso gravitazionale in buchi neri di stelle massicce.

Per quanto riguarda l'astronomia ottica, di grande rilevanza sono l'astronomia extragalattica e la cosmologia osservativa; la ricerca basata sulle survey cosmologiche è di particolare rilevanza, condotta secondo i più elevati standard internazionali. OAB è attualmente impegnato nello sfruttamento dei dati scientifici dello strumento *VIMOS* montato nel Very large Telescope dell'ESO a Paranal (Chile) attraverso il coordinamento di estese *survey* in *redshift*.

Inoltre il gruppo di astronomia stellare dell'OAB si dedica soprattutto allo studio per la comprensione delle pulsazioni stellari e alla ricerca di pianeti extrasolari; a questo proposito ricercatori OAB partecipano attivamente allo sfruttamento dei dati scientifici di *CoRoT*, satellite dedicato allo studio dell'astrosismologia e alla ricerca di sistemi planetari al di fuori del nostro sistema solare.

### **Tecnologia e strumentazione**

Il gruppo di tecnologia che sviluppa gli specchi è riconosciuto come uno dei gruppi leader in questo settore. Uno degli specchi X sviluppati all'OAB fa parte della strumentazione del satellite *Swift* dedicato allo studio dei GRB (per la localizzazione e lo studio dell'evoluzione spettrale), missione della NASA con la partecipazione dell'Inghilterra e dell'Italia.

L'OAB è anche impegnato in progetti tecnologici di astronomia ottica. Ha infatti curato l'implementazione del telescopio ottico/infrarosso *REM* (Rapid Eye Mount), totalmente automatico e robotizzato, dedicato al follow-up dei GRBs rilevati

da *Swift*. Va inoltre menzionata la realizzazione dello spettrografo a bassa risoluzione per il *telescopio Nazionale TNG* a La Palma (Isole Canarie). OAB è stato responsabile della partecipazione Italiana allo spettrografo *X-Shooter* per il *Very Large Telescope* dell'ESO, dedicato all'acquisizione in esposizione unica di spettri a risoluzione intermedia a larghissima copertura spettrale (dall'UV al vicino infrarosso). Altre partecipazioni particolarmente importanti per il futuro riguardano il progetto spaziale EUCLID dell'ESA e le grandi *facility* europee CTA (Cherenkov Telescope Array) e E-ELT (European Extremely Large Telescope).

### **Collaborazioni con gli altri Enti di Palazzo Brera**

La collaborazione di OAB con tutti gli altri Enti di Palazzo Brera nel promuovere manifestazioni ed eventi culturali è particolarmente importante. La gestione del patrimonio di strumentazione antica è effettuata insieme all'Università di Milano. In collaborazione con la Biblioteca Braidense sono state recentemente organizzate mostre bibliografiche "Di pane e di stelle" (dedicata all'astronomo Schiaparelli) e "Guarda che luna!" (in occasione dell'anno internazionale dell'Astronomia 2009), con materiale originale proveniente da entrambi gli Enti. Ogni anno cicli di conferenze e congressi dedicati alla cultura astronomica sono organizzate insieme all'Istituto Lombardo, alla Biblioteca Braidense e alla Pinacoteca. Con l'Accademia sono stati organizzati due importanti eventi, le mostre di opere artistiche "L'Universo dentro!" e "X: l'Universo Invisibile". In entrambi i casi le opere, ispirate a tematiche astronomiche, sono state realizzate da giovani artisti, studenti dell'Accademia (coordinati dai propri docenti), dopo avere seguito dei cicli di lezioni sulla moderna scienza astronomica impartite da ricercatori dell'Osservatorio. In questo contesto l'Osservatorio sostiene l'iniziativa "Per Brera Sito Unesco", per valorizzare ancora di più il significato culturale rappresentato da Palazzo Brera a Milano. Si auspica una collaborazione ancora più organica tra i diversi Enti che ne fanno parte nell'obiettivo di rafforzare in chiave attuale il proficuo ambiente multiculturale creatosi grazie alla riforma Teresiana.

## Il Museo dei Musei

*Pasquale Tucci*

### **The Museum of the Museums**

*Brera Palace houses several institutions which boast a considerable historical and artistic heritage. Some of them run real Museums, while others take care of their heritage and make it accessible to scholars and the general public through their education and research mission. Brera Palace, however, is also a "MetaMuseum", a purely virtual "Museum of museums", without a physical space that would give to the Palace a shared identity acknowledged by visitors. Besides giving an identity to the Palace, a real "MetaMuseum" should meet the widespread demand for culture in society.*

La presenza in Palazzo Brera di varie istituzioni - Pinacoteca, Accademia, Biblioteca braidense, Istituto Lombardo, Osservatorio Astronomico, Museo Astronomico, Orto Botanico - viene spesso considerata come fonte di problemi. Nelle argomentazioni si intrecciano necessità culturali e legittimazioni storiche.

Proverò a sostenere la tesi secondo la quale una visione d'insieme del Palazzo come espressione e sintesi di pratiche e saperi differenti porti a considerare la diversità come una risorsa piuttosto che come un problema.

È immediato rifarsi alla storia dell'attuale configurazione del Palazzo per trovare elementi atti a suffragare la tesi. Ma non vorrei soffermarmi su questo punto visto che è già stato autorevolmente argomentato da altri.

Vorrei piuttosto interpretare le opportunità che il Palazzo offre dal punto di vista delle moderne visioni del rapporto tra il pubblico e le strutture per la conservazione e la valorizzazione dei beni storici e artistici.

Naturalmente parto dal presupposto che Palazzo Brera abbia come obiettivo quello della conservazione e valorizzazione del patrimonio storico e artistico che nel corso di oltre due secoli si è accumulato al suo interno.

Ad esse si aggiungono la funzione di formazione, svolta essenzialmente dall'Accademia, e quella di ricerca svolta dall'Osservatorio e dall'Università. Formazione e ricerca non sono in contrapposizione con la conservazione e valorizzazione.

Sia l'Accademia che l'Osservatorio che l'Università hanno un patrimonio storico la cui gestione è del tutto coerente con la missione del Palazzo. L'importanza del patrimonio artistico e storico dell'Accademia è già stato menzionato più volte in

questa sede. Il Museo Astronomico-Orto Botanico di Brera ha ottenuto il riconoscimento della Regione Lombardia in quanto in possesso dei requisiti necessari.

D'altra parte è del tutto ovvio che chiunque frequenti Palazzo Brera - sia esso un visitatore, uno studente, un ricercatore - debba disporre di spazi specificamente progettati ed allestiti per la permanenza (bookshop, caffetteria, spazi per lettura e relax etc.) come avviene in molti musei o per lo studio come avviene in molte Università. Forse lo spostamento in una sede più idonea dei corsi di primo livello dell'Accademia potrebbe alleviare il disagio degli studenti.

La forma "Museo" è quella che meglio si addice all'organizzazione delle Istituzioni per la conservazione del patrimonio storico e artistico. Ma il termine "Museo" indica contenitori molto diversi e in continua evoluzione.

La filosofia che ha ispirato da oltre due secoli la costituzione delle grandi istituzioni per la conservazione del patrimonio storico e artistico è rimasta sostanzialmente immutata. Il patrimonio storico è stato smembrato: i libri nelle biblioteche, i manoscritti negli archivi, gli oggetti nei musei, molto spesso ospitati in edifici dal rilevante valore storico-architettonico.

Ma se lo smembramento fu necessario per salvare dalla distruzione e dalla dispersione collezioni di quadri, libri, archivi, statue, reperti archeologici, strumenti scientifici, reperti naturalistici raccolte in regge, in palazzi aristocratici, in proprietà ecclesiali etc. esso comportò la perdita dei legami esistenti tra i vari oggetti.

La ricerca storica è in grado di individuare i legami che esistevano laddove esiste una documentazione pertinente.

Ma, soprattutto, essa ci mostra che i legami tra i vari oggetti sono variati nel tempo. Lo stesso dipinto di "Madonna con Bambino" sarebbe stato interpretato come magico e religioso in Palazzo Medici a Firenze, come parte della struttura gerarchica del mondo nella *Kunstkammer* di Monaco, come qualcosa che non si accorda con una completa descrizione della natura, nel *Repository* della Royal Society a Londra e così via. È il con-

testo espositivo e interpretativo che determina la percezione dell'oggetto da parte del visitatore.

Il visitatore di un Museo non è *tabula rasa* ma è portatore di conoscenze, valori, aspettative. Il visitatore di Palazzo Brera, in particolare, ammesso che non conosca assolutamente nulla del Palazzo, appena all'ingresso si renderà conto di essere in una situazione complessa. Vedrà la statua di Napoleone in stile neoclassico, la statua del matematico Bonaventura Cavalieri, la statua dello storico e filosofo Piero Verri, il busto della matematica Maria Gaetana Agnesi, la lapide dedicata all'astronomo Giovanni Virginio Schiaparelli. Percepirà che saperi disciplinari molto diversi convivono in Palazzo Brera. Ma se vorrà avere più informazioni sull'intreccio di tali saperi rimarrà deluso. Nell'attuale "allestimento" tutto lo porta a compiere una scelta disciplinare.

Proviamo, invece, a immaginare il Palazzo come un'orchestra nella quale i musicisti rappresentino le singole istituzioni che vi operano. In un'orchestra gli accordi dei singoli debbono essere coordinati affinché il suono complessivo sia gradevole all'ascolto.

Uscendo di metafora è giusto che il patrimonio storico delle singole istituzioni sia curato da specialisti che abbiano alte professionalità disciplinari.

Ma è altresì necessario che Palazzo Brera venga percepito e comunicato, mediante il linguaggio dei Musei – l'allestimento – come un "Museo di musei", un "MetaMuseo".

Sarebbe utile ed estremamente innovativo che anche il "MetaMuseo" trovasse propri spazi fisici - e non solo virtuali - nel Palazzo: un luogo nel quale tra gli oggetti che costituiscono il patrimonio storico del Palazzo vengano costituiti legami adeguati alla cultura del visitatore.

La moderna letteratura riguardante i musei sottolinea l'importanza dello spazio nell'elaborazione dell'esperienza museale da parte del visitatore e vede l'apprendimento museale come un processo cognitivo nel quale la cultura del visitatore entra in sintonia con quella dell'allestimento museale.

Un singolo oggetto - sia esso un quadro, un documento d'archivio, una statua, uno strumento scientifico, una copia in gesso, un libro - sono oggetti che parlano un linguaggio disciplinare a seconda dello specialista che li cura: storico dell'arte, bibliotecario, archivista storico della scienza.

Ma tra gli oggetti esistono o si possono costituire legami che ne esaltano il loro significato all'interno di un percorso di conoscenza, di appagamento culturale, di godimento estetico.

Nuove forme di allestimento sono state sperimentate soprattutto con le mostre temporanee a tema. Sarebbe innovativo trasferire le esperienze positive nel "MetaMuseo". Alla narrazione museale disciplinare è utile aggiungere un'esperienza di uno spazio fisico appositamente allestito dove il virtuale e l'immateriale troverebbe in riscontro fattuale

Palazzo Brera ha tutte le caratteristiche affinché al visitatore venga prospettata un'offerta culturale multidisciplinare di altissimo livello: sarebbe un peccato lasciarsi sfuggire l'occasione in un periodo nel quale le istituzioni culturali, e specificamente quelle che preposte alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio storico e artistico, stanno ripensando il loro ruolo in relazione alle mutate esigenze della società.

## La Pinacoteca di Brera

*Sandrina Bandera*

### **The National Brera Art Gallery**

*The profile of this historic and world-renowned museum institution, focuses on the redevelopment and expansion of the National Gallery which was started many years ago, without hiding the difficulties of the undertaking during the present phase.*

La Pinacoteca di Brera, fondata da Eugenio de Beauharnais nel 1809, come espressione dei criteri tipici della politica napoleonica connessi all'azione del governare, sia in quanto programma culturale e sociale sia in quanto strategia di potere, nacque come realtà di carattere nazionale, al di sopra delle strutture di valore locale e limitato, con il preciso scopo di istituire un museo degno di una capitale importante e internazionale come fu Milano all'epoca di Napoleone.

Per quanto la Pinacoteca sia nazionale, essa – così come le istituzioni di questo Palazzo – è parte fondamentale dell'anima più vivace, più ricca e più alta della città di Milano, e come tale fu ed è anche molto amata dai milanesi.

Le fondamenta del Palazzo sono costruite sulla basi, ben conservate e dotate ancora degli affreschi trecenteschi, della chiesa di Santa Maria di Brera (attualmente usata dagli allievi della Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti) dell'Ordine degli Umiliati, che fu centro di un sistema monastico diffuso in Lombardia, e che annovera, per esempio, l'Abbazia di Viboldone.

San Carlo Borromeo trasferì in questa sede l'Ordine dei Gesuiti (1571), avviando lui per primo, la vocazione delle attività di questo Palazzo verso la ricerca e verso gli studi, così che da quel momento Brera diventa un cardine imprescindibile per la stessa storia della città di Milano e polmone per la cultura artistica e scientifica della città.

Tale orientamento viene mantenuto anche dal governo austro-ungarico, che, soppresso l'Ordine di Gesuiti (1773), continuò, anzi rafforzò l'intento culturale della sede: qui per esempio passeggiavano i Verri, Cesare Beccaria e Alessandro Manzoni.

Qui furono fondati, in ordine cronologico, prima l'Osserva-

torio Astronomico, poi la Biblioteca, poi l'Accademia di Belle Arti, la Società Patriottica e l'Orto Botanico (1776).

Con l'entrata a Milano degli eserciti napoleonici, in seno all'Accademia si creano le condizioni favorevoli per la nascita del Museo, grazie anche all'azione determinante di due personaggi fondamentali: il segretario dell'Accademia Giuseppe Bossi, che promosse l'entrata di collezioni, di opere, di gessi e di dipinti, e Andrea Appiani che fece convergere su Brera il flusso ininterrotto di centinaia di dipinti da tutta Italia provenienti dalle conquiste degli eserciti napoleonici.

Nel 1805, con l'incoronazione di Napoleone a re d'Italia celebrata a Milano, si stabilì che tutte le opere provenienti dalle spoliazioni dell'esercito francese confluissero su Milano. E nel 1806 il Bossi pubblicò il primo catalogo (*Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella reale Accademia di Milano*): a quell'epoca già si annoverava *Matrimonio della Vergine* di Raffaello e la *Madonna del 1510* di Giovanni Bellini, acquisiti per Brera grazie a Eugenio di Beauharnais, viceré del governo francese e figliocidio dello stesso Napoleone.

Si sentiva l'urgenza di individuare spazi per dare dignità e autonomia alla collezione dei dipinti. Per questo motivo fu trasformata radicalmente la chiesa di Santa Maria di Brera, e al primo piano furono creati i cosiddetti "saloni napoleonici". Nel 1809, il 15 agosto, giorno del genetliaco di Napoleone, fu inaugurata la Real Galleria come espressione della volontà del governo napoleonico, ma, quasi a continuazione dell'azione riformista degli Illuministi milanesi, soprattutto come istituzione per e della città di Milano. Esattamente come in quello stesso periodo a Parigi stava sorgendo il Louvre.

A quella data il museo comprendeva 139 dipinti, tra cui i teleri di Carpaccio e la tavola di *San Gerolamo* di Tiziano. L'attività frenetica e l'entusiasmo si possono misurare attraverso la rapida crescita delle acquisizioni, tanto che, quattro anni dopo, nel 1813, il museo contava 889 dipinti.

In tutto il XIX secolo si segnalano opere importanti che



si aggiungono. Basti citare la collezione del cardinale Cesare Monti entrata a scaglioni a partire dal 1811 (Correggio, Bramantino, artisti importanti del Seicento lombardo, ecc.), il *Cristo morto del Mantegna* (1824) e i ritratti di Lorenzo Lotto, donati dal re Vittorio Emanuele II nel 1859.

La movimentazione dei dipinti portò anche a gravi perdite, come il polittico del Perugino della Certosa di Pavia, che passato inizialmente qui, poi nella collezione Melzi, fu venduto nel 1856 alla National Gallery di Londra, o come alcuni dipinti di Carlo Crivelli provenienti da Camerino, giunti a Brera come spoliazione napoleonica e messi poi sul mercato antiquario negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, e che ora si trovano nei musei di Londra e di Berlino.

La separazione dall'Accademia avvenne di fatto nel 1882. Tra i primi Direttori della Pinacoteca, che, così come gli artisti, sono sempre presenti, ricordo Giuseppe Bertini (1882-1889), che acquisì il *Ritrovamento del corpo di san Marco* del Tintoretto, Corrado Ricci (1898-1903), che portò a Brera Bramante (*Uomini d'arme*) e Gentile da Fabriano (*polittico di Valle Romita*), e che ingrandì la Pinacoteca ed ebbe il merito di stabilire l'attuale criterio di esposizione secondo un ordinamento per scuole in ordine cronologico. Poi Francesco Malaguzzi Valeri (1903-1908) ed Ettore Modigliani (1908-1947, con un'interruzione per motivi razziali dal 1934 al 1945), il quale durante la sua lunga direzione incrementò il settore della pittura dell'Ottocento, aggiunse opere di Jacopo Bellini, Canaletto, Tiepolo e creò il clima per la nascita dell'Associazione Amici di Brera. Per merito di quest'ultima entrarono poi a Brera importantissimi capolavori, come la *Cena di Emmaus* del Caravaggio, il *Pergolato* di Silvestro Lega e i *Tarocchi* di Bonifacio Bembo.

Poi Fernanda Wittgens, Angela Ottino dalla Chiesa e Gian Alberto Dell'Acqua, che provvedendo, durante l'ultima guerra mondiale, a mettere in sicurezza i dipinti, assistettero ai bombardamenti che distrussero il palazzo. La Pinacoteca fu ricostruita su progetto di Piero Portaluppi, con un intervento di allestimento parziale anche di Franco Albini.

La nuova inaugurazione è del 1950. Ricordo poi Franco Russoli, Carlo Bertelli, Rosalba Tardito, Pietro Petrarola, Bruno Contardi, Caterina Bon, Mia Fiorio, la reggenza di Luisa Arrigoni, e l'interim di Carla Enrica Spantigati. Il museo si ingrandì, acquisì la donazione di Emilio e Maria Jesi, ricca di opere del primo Novecento, la cui entrata sancì anche un nuovo orientamento verso l'arte contemporanea, che si aggiunse alla missione originaria. Dal punto di vista degli spazi, si assiste all'estensione anche al cosiddetto *Appartamento dell'astronomo*, dove nel 1982, con l'allestimento di Ignazio Gardella, fu tra l'altro esposta la collezione Jesi e dove si tennero, per un lungo periodo, i capolavori futuristi della collezione Jucker, successivamente acquistata dal Comune di Milano.

Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, Brera visse un importante rinnovamento per il riallestimento progettato da Vittorio Gregotti, mentre qui accanto veniva affidato a James Stirling il restauro, mai concluso, del Palazzo Citterio, unito a Brera per il tramite dell'Orto Botanico. Il museo continuò a crescere recuperando alcuni suoi tesori conservati in sedi esterne: per esempio, *Fiumana* di Pelizza da Volpedo e la *Crocifissione* di Gentile da Fabriano. Molto di recente si sono aggiunti il lascito di Lamberto Vitali e alcuni acquisti importanti, opere di Arturo Martini, Spinello Aretino e 153 autoritratti del Novecento raccolti da Cesare Zavattini, acquisiti recentemente.

Brera è dunque un organismo molto vivo, che non ha mai smesso di offrire a Milano l'espressione della propria vivacità, dove il flusso del pubblico è continuo e ininterrotto. La Pinacoteca è poi destinata a un'ulteriore crescita per la realizzazione di un progetto di totale rinnovamento che prevede l'estensione al vicino Palazzo Citterio e, in accordo con l'Accademia di Belle Arti, la riqualificazione a scopo espositivo di alcune tra le aule ora occupate dall'Accademia di Belle Arti in un grande progetto museale unitario.

## Brera sito UNESCO

Stefano Pizzi

### For Brera Unesco Site

*The Institutions of the Brera Complex seem to be suffering from a type of autism. The diagnosis is alarmingly confirmed by the comparison between the institutions themselves which appears forced in terms of the thoughts put forward in this first investigation on Brera Unesco Site.*

Sono entrato nel Palazzo di Brera da adolescente, qui ho frequentato il Liceo, la Scuola di Pittura dell'Accademia e qui, oggi, da docente cerco di contribuire alla formazione degli attuali allievi. Se devo essere sincero, escludendo il periodo della sovrintendenza Russoli, non ho ricordo di particolari attività interdisciplinari tra le diverse istituzioni che coabitano in questo edificio, certo tra Accademia e Pinacoteca i rapporti sono sempre stati più stretti, anche e soprattutto per le opere in gestione, ma a parte episodi sporadici non c'è mai stata una vera sinergia con la Biblioteca, l'Osservatorio, l'Orto Botanico o l'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Voglio rimarcare questo perché risulta curioso che il luogo che ha visto fiorire nell'epoca dei lumi il primo politecnico cittadino nel corso del tempo si sia scisso smembrando le diverse attività in separate sedi e tradendo così l'iniziale spinta ideale pariniana.

Certo non poteva essere diversamente nel paese dei campanili e delle poche risorse e attenzioni alla ricerca, ma un po' di autocritica con sbocchi di innovativa progettualità ben gioverebbe alla causa comune.

Il convegno odierno, voluto con tenacia dal Prof. S. Scarroccia, si pone quindi come punto d'inizio relativamente ad una auspicabile quanto reale collaborazione tra i condomini di un sito che chiediamo con convinzione, per la sua storia e le sue peculiarità, venga riconosciuto dall'Unesco.

Ho seguito con grande attenzione gli interventi degli oratori che mi hanno preceduto: Bandera, Pareschi, Sironi e Tucci che ho trovato interessanti e puntuali, anche negli spunti polemici verso la classe politica ed il diffuso malcostume, ma mi rammarico di non aver raccolto ancora una volta segnali di comune intrapresa. Eppure i punti nodali di questo meeting internazio-

nale erano i seguenti:

1. Candidare ufficialmente il progetto di ricerca a Cattedra Unesco con sede a Brera.
2. Verificare e avviare il riconoscimento di Brera come patrimonio comune dell'umanità.
3. Lanciare il concorso internazionale per la riorganizzazione e l'ampliamento della sede dell'Accademia e delle sue Collezioni Storiche.

È chiaro a tutti che perseguire comunemente le finalità di questi obiettivi aumenterebbe la forza contrattuale nel contenzioso con la centralità romana che fino ad ora ha unicamente espresso dei progetti indirizzati esclusivamente all'ampliamento della Pinacoteca senza tener conto delle opinioni di tutti i soggetti ed ha pure costituito, non si capisce a che titolo e con quali veritieri intenti, una Fondazione Brera nella quale non sono neppure presenti le Istituzioni del Palazzo.

Propongo, pertanto, un coordinamento di tutti i condomini, sollecitando la partecipazione della Biblioteca oggi assente, che si riunisca mensilmente per avviare questo iter.

Voglio chiudere ricordando ai presenti il pensiero di Russoli, siamo nel 1971, relativamente al Museo come elemento attivo nella società:

*“Il museo deve essere proposto come luogo in cui si trovano non tanto delle informazioni o dei ‘documenti originali’ su un dato argomento, quanto delle inattese e rivelatrici scoperte sulla polivalenza dei significati e messaggi delle opere che esso conserva. Deve essere un luogo dove si va per alimentare i propri problemi di conoscenza, più che per subire alienanti e coercitive lezioni; occorre spezzare l’immagine cristallizzata del museo, dimostrando che si può vivere, attraverso il più libero dialogo, con le cose della natura e con le testimonianze della storia, la vicenda quotidiana del nostro rapporto con la realtà. Per questo si chiamano a svolgere l’attività didattica, la lettura delle diverse collezioni, non soltanto gli esperti della materia, ma gli storici e i conoscitori di altre discipline. Una raccolta di opere d’arte, ad esempio, sia visitata, anche, con la guida di un sociologo, di uno*

*psicologo, di uno storico, di un economista. Lo stesso valga per un museo di storia naturale, per una collezione antropologica, per una raccolta di documenti storici; in questo modo il museo si rivelerà agli occhi del pubblico terreno fertile di nuove curiosità intellettuali”.*

Per quanto riguarda i rapporti con la scuola, sempre Franco Russoli sosteneva la necessità di offrire il museo alle scuole di ogni grado come strumento formativo e non puramente nozionale, mettendo ogni museo a disposizione delle scuole non soltanto per un’attività didattica limitata alla singola disciplina, ma come un “laboratorio” aperto ad ogni indirizzo di ricerca.

L’intero Palazzo di Brera con tutte le sue componenti, se veramente lo vogliamo, può divenire sul serio una contemporanea, politecnica realtà laboratoriale, produttiva e conservativa, di studio e ricerca.

Se veramente lo vogliamo.



## Concorso di idee per le nuova sede dell'Accademia

Gaetano Grillo

### **An international competition for the new premises of the Brera Academy**

*A team of professors representing the various cultural, artistic and specialist fields is carrying out important studies and analyses within the Brera Academy of Fine Arts in order to formulate the guidelines for a competition to design the new Brera campus on one side, and redefine the division of the functions that are to remain on the historical site on the other.*

L'Accademia di Belle Arti di Brera è dotata di un suo staff di professori che studiano e lavorano per formulare tutte le premesse per la progettazione del nuovo "Campus Brera" e per definire l'articolazione delle funzioni che rimarranno nella sede storica di Via Brera 28.

Lo staff di docenti è chiamato appunto "Grande Accademia di Brera", è coordinato dal sottoscritto ma comprende docenti scelti per rappresentare vari ambiti di competenza, dal patrimonio storico all'estetica, dall'arte contemporanea all'architettura etc.

L'orientamento dell'Accademia, già espresso da tempo e all'unanimità, è quello di promuovere un concorso internazionale di idee per la progettazione del nuovo campus nell'area delle ex caserme Magenta e Mascheroni assegnate all'Accademia di Brera con accordo interministeriale già nel luglio del 2010.

L'Accademia di Brera è una delle istituzioni più prestigiose al mondo nell'ambito dell'alta formazione artistica con un percorso formulato parallelamente alle altre facoltà e dipartimenti universitari, secondo la formula del tre più due, con un primo livello triennale ed un secondo livello specialistico biennale, entrambi rilascianti titoli equipollenti alla laurea di primo livello e alla laurea magistrale.

L'Accademia di Brera si distingue però per alcune sue rare eccellenze e fra queste basta citare l'altissimo tasso di internazionalizzazione, il cospicuo numero dei suoi studenti, l'ampiezza della sua offerta formativa, la sua nobile storia, il ricco patrimonio storico in suo possesso sedimentato in tre secoli e non ultimo l'alto livello professionale, spesso riconosciuto a livello internazionale del suo corpo docente.

Si tratta di un'accademia che è cresciuta in modo esponenziale ma da molti anni compressa nella limitatezza degli spazi storici di sempre, non più assolutamente sufficienti a soddisfare le mutate esigenze didattiche di una popolazione di utenti che fra studenti, docenti, amministrativi e ausiliari supera di molto le quattromila unità.

L'area assegnata, con i suoi ventiseimila metri quadri circa può colmare, anche se non esaustivamente le sue esigenze didattiche fra le quali la più urgente è senz'altro quella di ampi spazi laboratoriali caratterizzati secondo Scuole di diverse identità che vanno da quelle storiche delle arti come la Pittura, la Scultura e comunque di tutte le arti visive, spaziando per la famosa Scuola di Scenografia, per arrivare alle attivazioni più recenti come Nuove Tecnologie, Design, Fotografia, Fashion Design, Restauro, Conservazione, Terapeutica ecc.

Naturalmente si tratterà di progettare spazi che rispondano a funzioni diverse ma comunque tutte riconducibili a un sistema di studi che implica, intorno alla centralità dei laboratori, molti approfondimenti su materie teorico-pratiche e squisitamente teoriche che necessitano, a loro volta, di caratteristiche architettoniche diverse.

Non è da trascurare l'intensissima attività di produzione artistica, culturale ed editoriale che distingue moltissimo l'attività frenetica dell'Accademia di Brera anche negli ambiti della ricerca e delle esposizioni; la ricchezza degli scambi Erasmus e la necessità di orari molto estesi in quanto tutte le attività di laboratorio richiedono tempi lunghi.

Questi per sommi capi i pilastri su cui dovrà fondarsi la progettazione del nuovo campus che, pur rispettando le diversità e le peculiarità di Dipartimenti e Scuole, dovrà anche favorire la multidisciplinarietà e l'incontro degli studenti in spazi che favoriscano lo scambio e la crescita dialettica. In questo caso l'attuale Cortile Napoleonico, in qualche modo ne è già una squisita intuizione settecentesca e illuminista.

Progettare un campus per una grande accademia internazionale come quella di Brera non potrà assolutamente rispondere



a meri requisiti normati dagli standards dell'edilizia universitaria ma dovrà confrontarsi anche con soluzioni oltre che funzionali, di squisita natura estetica con soluzioni architettoniche adeguate.

Per questa ragione ci auguriamo che al concorso vi sia una ricchissima adesione di progettisti che vorranno misurarsi con un tema così stimolante.

Storia e ricerca dei linguaggi più avanzati, tradizione e innovazione, sapere e saper fare, produrre e saper proporre, sono alcune delle attitudini specifiche che caratterizzano l'attività didattica dell'Accademia di Brera ma non va trascurato un altro grandissimo argomento che costituisce non solo la sua memoria storica e il suo orgoglio ma anche un seme fertilissimo da valorizzare per il futuro: il Patrimonio.

Un Patrimonio Storico che in Accademia non è mai stato inteso come un corpo morto consegnato alla museificazione bensì come un humus didattico di studio e di stimolo continuo. Gipsoteca, quadreria, gabinetto dei disegni e della grafica, biblioteca, arredo storico, strumentazioni d'epoca e tanto altro ancora.

Non finisce qui la lunga lista dei beni dell'Accademia di Brera se solo pensiamo e aggiungiamo a questa la ricchezza della storia che si è consumata fra le mura storiche, l'importanza degli artisti e degli uomini di cultura che vi hanno insegnato definendo e segnando epoche, tendenze, movimenti artistici.

Che dire poi dei tanti giovani studenti talentati che si sono imposti anche a livello mondiale, soprattutto fra le ultime generazioni?

Che dire dell'apporto che l'Accademia ha dato alla vita culturale di Milano e alla stessa identità storica del quartiere e al suo fermento con le tante gallerie d'arte, dei bar diventati famosi come il Bar Giamaica, dove si riunivano tutti gli artisti e gli intellettuali degli anni '50 e '60.

Insomma l'Accademia di Brera non è soltanto un'accademia ma è stata, continua ad essere e sarà, una fucina d'arte e cultura, un polmone propulsivo, un centro di cultura internazionale.



## Per una nuova sede dell'Accademia all'ex Scalo Farini

Luca Monica

### For a new Brera quarter on the Area of Farini Railway Yard.

*Strictly related to the necessary redevelopment of the historical compound of Brera are the decongestion and expansion into new premises of the Academy's activities, with a rearrangement of the "internal" functions (basic academic education more centered on the monumental heritage) and the "external" functions (the most creative, specialized and advanced education). The academic and anti-academic tradition of the "Artists Community" linked to the history of the Comacina island (property of Brera Academy) would be useful on this occasion to study a new type of settlement. The extension of the Academy, in the new Grande Brera, could find place in the disused area of Farini railway station (yard), with its suitable spaces and the direct connections with the city centre, the metropolitan transport network, the Politecnico University system, new residences for students, and a possible new large (Brera) Botanical Garden. This could also be an alternative to the current proposal of a controversial, not convincing and insufficient, new collocation on the area of the*

Strettamente connesso al necessario consolidamento del complesso storico di Brera (e dunque alla sua riqualificazione monumentale) è la sua decongestione e ampliamento in una nuova sede delle attività dell'Accademia. Si badi, non del suo trasloco ed espulsione dal complesso storico, ma della compatibilità necessaria alla sua riarticolazione funzionale tra funzioni "interne" e funzioni "esterne". Funzioni "esterne" rese oramai necessarie sia per l'incremento fisiologico e lo sviluppo degli insegnamenti e attrezzature dell'Accademia stessa in un nuovo *campus*, sia per la valorizzazione del patrimonio e raccolte da riqualificare anche in accordo alla stabilizzazione delle funzioni che compongono il complesso braidense e il suo allargamento a Palazzo Citterio.

Tuttavia, anche nel corso del Novecento, pochi ma significativi episodi avevano già messo in luce queste necessità al punto da prodursi in importanti progetti architettonici.

In primo luogo l'incredibile vicenda, mai resa operante, 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 per una organizzazione tipologica, tra atelier e residenze, in opposizione alla riduttiva impostazione a villini che invece si realizzerà nelle progressive varianti. 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.

*military barracks in Vincenzo Monti Street.*

In fondo l'idea della “comunità degli artisti” ritorna sempre come riserva culturale, che appare anche nelle esperienze del Werkbund tedesco, o nell'esoterismo del Monte Verità di Ascona, e perfino negli assolati deserti della Taliesin di Frank Lloyd Wright, ma che poi sta all'origine della democratica concezione dei *campus* nordamericani (da Thomas Jefferson in avanti).

Perfino Brera potrebbe giovarsene, sia riarticolarlo 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 sospenso, quella del rapporto dialettico dell'Accademia di Brera con l'insegnamento del Politecnico di Milano e soprattutto della Facoltà di Architettura (aperta nel 1936) ma dopo un articolato dibattito e trasfusioni tra le due scuole fino dagli anni 1927-28. Ed è proprio del 1928 un disegno di Alberto Sartoris per un museo-scuola di belle arti che coincide con il lotto su cui era già allora prevista la scuola di architettura, secondo uno schema, quello di Città Studi, di fatto antitetico all'idea del *campus* e mai compiuto, dal momento che si prolifera nei lotti della città di espansione, senza fondare una struttura urbana ad esso funzionale.

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. Tre varianti, ancora con Terragni, Lingeri, Pollini e altri, 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 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 delle sale per i depositi e per le esposizioni di arte moderna, e 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.

### **Lo Scalo Farini e la direttrice nordovest Milano**

Questo caso irrisolto, dunque, sul destino di una importantissima istituzione di Milano, potrebbe trovare pertanto una soluzione compatibile alle proprie esigenze funzionali e rappresentative in una nuova dimensione urbana e metropolitana quale quella dell'ex 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, anche considerando le tensioni speculative e di valorizzazione immobiliare che ne impediscono un reale e concreto utilizzo ancora oggi, a distanza di anni dalle prime ipotesi e dall'Accordo di programma tra Ferrovie dello Stato e Comune di Milano. Si sono perciò volute riconsiderare le opportunità di alta accessibilità offerte dall'insieme della direttrice orientata al nordovest di Milano, innervata da diversi regimi di mobilità

verso una dimensione metropolitana policentrica regionale e aperta alla campagna lombarda. Una direttrice 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 campo per il nuovo Expo e la Fiera di Rho.

Lungo l’asta ferroviaria, anche la sua morfologia storica concorre a questa visione urbana, a partire dai grandi manufatti dei cimiteri, il Monumentale (grande deposito di opere d’arte all’aperto) 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.

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 se connesso alle tematiche dell’Expo 2015, tendenzialmente orientate alle ragioni sostenibili di una nuova produttività rurale. In questo modo anche il disegno di un “parco”, quale tema fondamentale, a nostro avviso, 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.

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, allineate 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 (passante ferroviario, servizio regionale e rete ferroviaria nazionale).

### **Per una nuova sede. L'Accademia per l'industria artistica di Brera allo Scalo Farini**

L'ampliamento 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 attualmente in corso per una dibattuta, non convinta e insufficiente nuova collocazione dell'intera Accademia sull'area delle caserme di via Vincenzo Monti, ipotesi perfino esclusiva della necessaria interegrazione con la sede storica.

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 (sia di libera iniziativa che protetto), ma soprattutto destinato alle permanenze temporanee, per gli studenti di Brera e del vicino Politecnico, o anche per il nuovo centro direzionale, 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. Anche gli edifici storici della dogana e del vecchio deposito merci possono essere recuperati, 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 della "Scuola degli artefici di Brera", le 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 di Belle arti di Brera (scenografia, design, moda, multimedia) con la tradizione di insegnamento della Scuola degli Artefici di Brera e le collezioni "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 affini del Politecnico di Milano collocati alla Bovisa.

### **Quale ipotesi architettonica?**

Non potremmo di conseguenza immaginare un ideale, laico proseguimento di tutto questo in una nuova scuola d'arte? Magari immaginata come 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 ateliers 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.*

(G. 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).

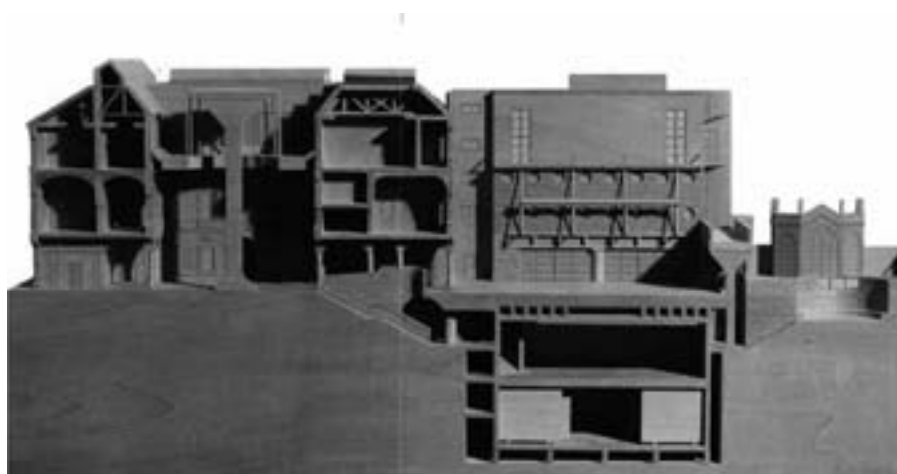
### **Il gruppo di ricerca della Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano**

I progetti illustrati riguardano esperienze di ricerca e di didattica condotte riflettendo su diversi atteggiamenti disciplinari nel Laboratorio di Progettazione dell'Architettura del secondo e terzo anno alla Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano. Docenti Luca Monica, Gianluca Ferreri, Paola Galbiati, Monica Manfredi (composizione architettonica, disegno, tecnologia) e Gabriella Guarisco, Marco Dezzi Bardeschi (restauro e storia). Con Agata Brusetti, Stefano Cusatelli, Giovanni Cattani.



Terragni Brera 1935

Stirling Brera modello 1991



Isola Comacina,  
progetto De Finetti 1921



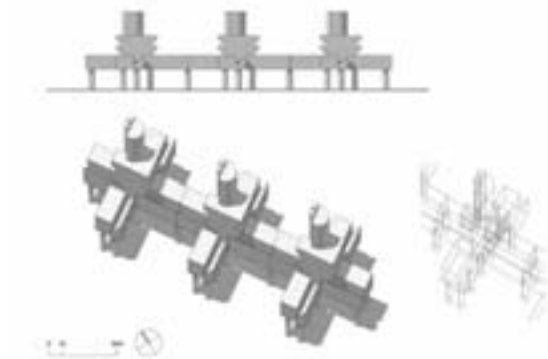
Sartoris Accademia 1928

Lingeri modello Isola  
Comacina, attualmente in  
Sala dei Professori,  
Accademia di Belle Arti di  
Brebra



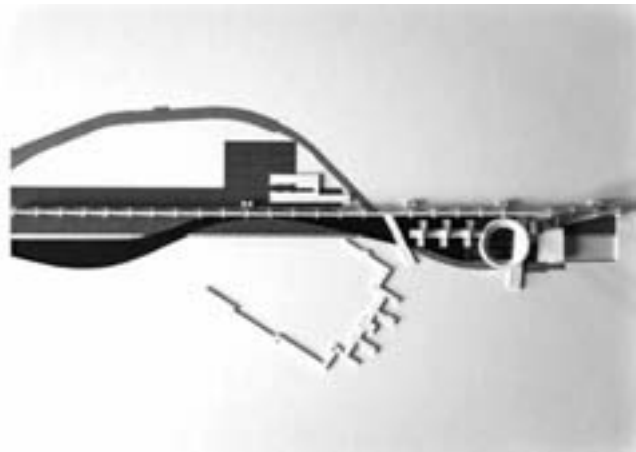


Milano Cimitero Monumentale  
e scalo ferroviario

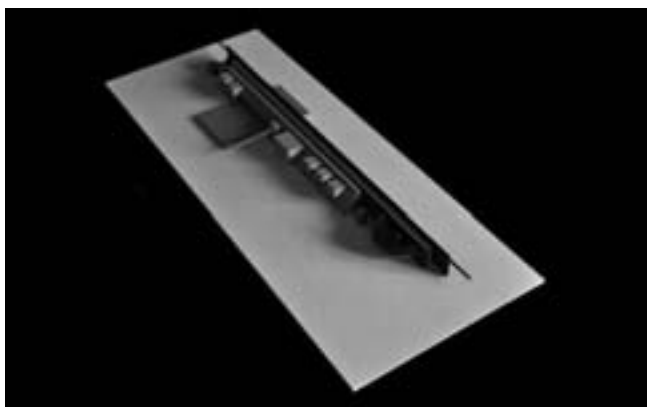


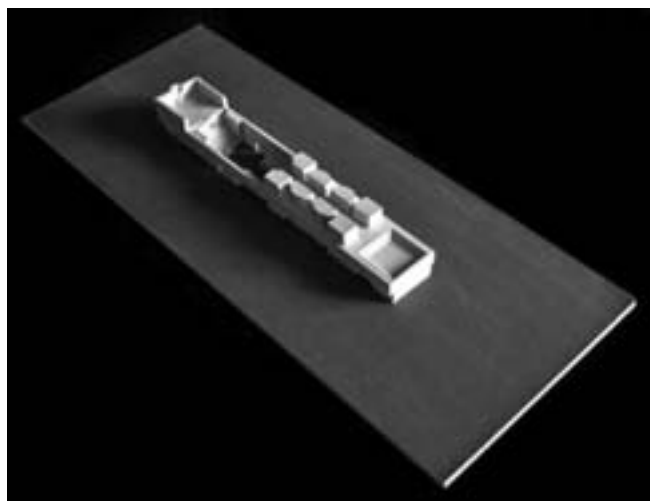
Prototipo Monica, torri

Prototipo Monica



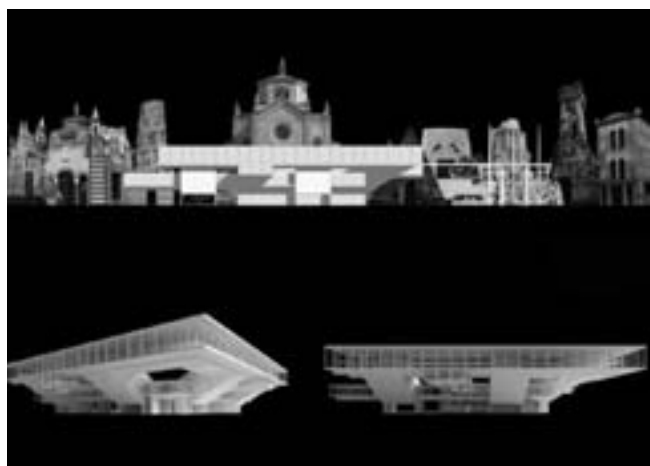
Prototipo Galbiati

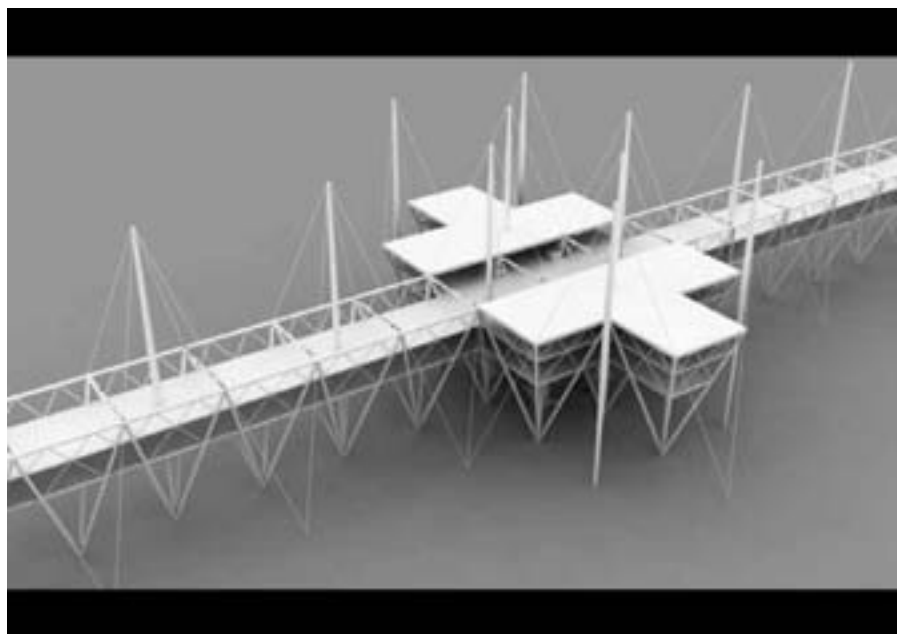




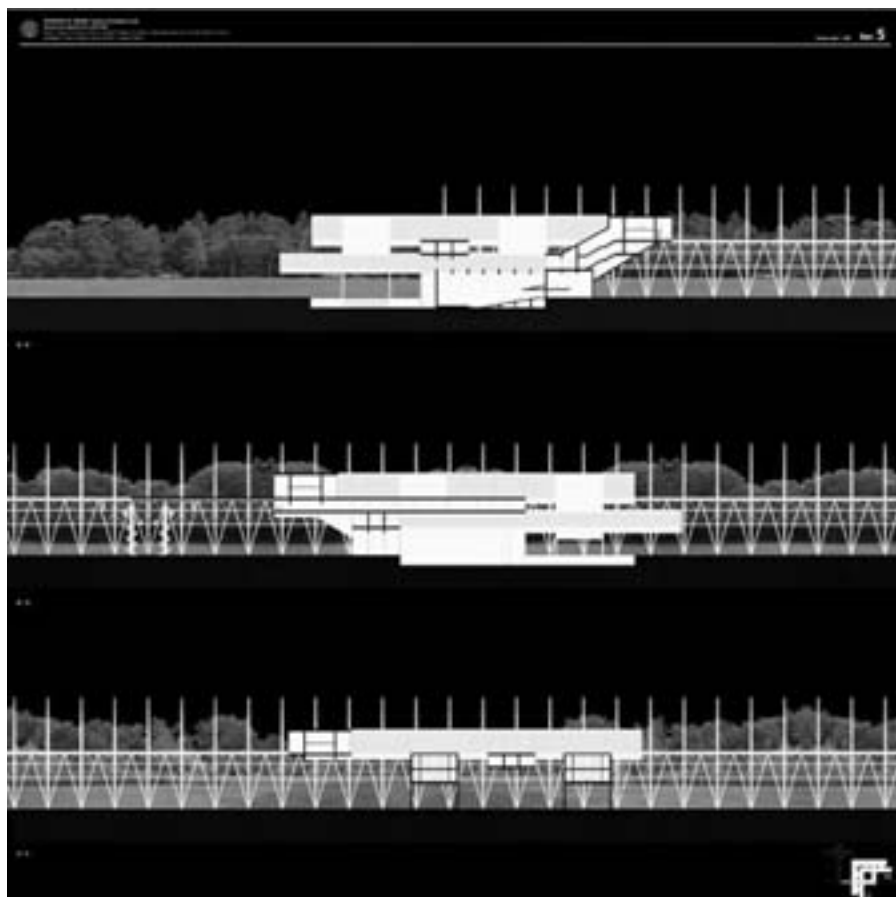
Prototipo Cusatelli

Progetti allievi: prototipo Tommasi





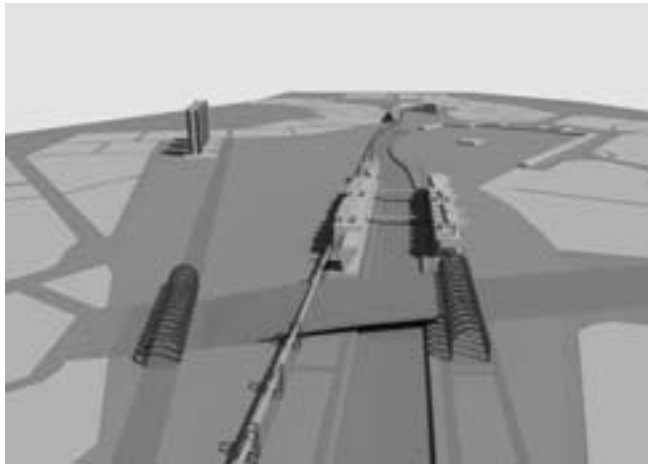
Progetti allievi: prototipo Tommasi, monorail



Progetti allievi: prototipo Tommasi, prospetti



Progetti allievi:  
prototipo Zucco-Sgaria



Progetti allievi:  
prototipo Zucco-Sgaria



Progetti allievi:  
prototipo Zucco-Sgaria





## Il contributo dell'architettura per la ridefinizione dell'Accademia di Brera

Gregorio Carboni Maestri

### The contribution of Architecture to the redefinition of the Brera Academy

*A comparison of the sorry state of the republican education and its places with international architecture that exemplifies a different attitude towards culture such as the Openbare Bibliotheek in Amsterdam, evidencing a serious Italian shortfall. The author proposes an alternative project starting with the cancellation of all the projects and competitions so far proposed in an uncoordinated manner, from the Grande Brera project to the unacceptable transfer of the Academy. Furthermore, he proposes an international competition for the whole Brera complex, the Pinacoteca, Academy and Observatory, that would enable students, professors and staff to share all the core areas of Brera: as an indoor-outdoor public space, a junction between the city and the building, and between the various activities of Brera which communicate and intersect there. The activities that cannot find a space in the Brera district, may be transferred to a socially degraded suburb. The choice of location could involve the recovery of a*

Nel 1972 Ernest Mandel pubblica *Der Spätkapitalismus*<sup>1</sup>, forse uno dei libri economici più visionari del dopoguerra, e delinea i caratteri di una fase senile del capitalismo che è, in sostanza, quella che viviamo oggi. Nel VIII capitolo su “L’Accelerazione dell’innovazione tecnologica”, tocca questioni riguardanti l’educazione e la ricerca scientifica, il come queste si sarebbero sempre più inquadrate in questo capitalismo. Pagine che sembrano descrivere con precisione il destino che avrebbe avuto negli anni successivi non solo l’educazione ma la cultura nel suo insieme, mercificata al servizio del capitale. Sembra anticipare il ruolo delle successive contro riforme e tagli che, anno dopo anno, si sarebbero scagliati contro l’educazione, i programmi scolastici, infrastrutture universitarie, ecc. Tagli che sembrano fondamentali in un senso di umiliazione del sistema formativo e culturale. Per questo capitalismo senile, sarebbe stato sempre più urgente sotto-finanziare per deprimere, rendere sempre più fragili alcuni settori formativi “inutili” al sistema (arte, cultura, scienze umane...), perché poco produttivi o perché pericolosi: si pensi al Maggio 1968, alle lotte studentesche degli anni 1970, ai movimenti studenteschi milanesi e che scossero Brera negli anni Settanta portando, ad esempio, all’occupazione di San Carpoforo, trasformando l’ex chiesa in centro di ricerca con un ruolo di arricchimento per tutto il quartiere... Al contrario, questo sistema avrebbe iper-valorizzato e sottomesso altri settori universitari ed educativi, facoltà utili all’industria: Politecnici, ingegneria, ricerca applicata, ecc. Pagine che rendono chiari gli ultimi 30 anni di politiche culturali e dell’istruzione italiane ed europee e la stessa Riforma di Bologna.

Credo che si debba osservare il dissesto fisico di Brera sotto

questa luce. Un dissesto impressionante e voluto. Parte di un disegno di politica culturale di cui non vi è un vero autore, di umiliazione dell'educazione repubblicana, soprattutto di ambito artistico-culturale. La cultura di massa, gratuita, popolare, in Italia, è un pericolo da tenere a bada, sotto-stimolato e costantemente depresso. Possiamo infatti ben comprendere quanto le accademie di belle arti siano, per il capitalismo senile italiano, una preoccupazione secondaria. Successivamente, come una preda indebolita, colpirla con progetti glamour: "Grande Bre-ra", annunci confusi senza alcun progetto culturale, minacce di sfratto contro gli studenti dell'Accademia. Gli stessi attori di questo disegno malsano di de-strutturazione, la classe dirigente nazionale, confondono infine le carte con fraseggi sull'assenza di fondi per la cultura, alludendo all'inutilità di spendere soldi per la cultura. Un leitmotiv falsamente pragmatico, in parte responsabile per la bruttura della società italiana attuale.

Eppure, anche da un punto di vista strettamente capitalistico, e, anche se il sistema culturale è sempre più martoriato da tagli d'ogni tipo, se si osservano i paesi ad alto livello di sviluppo umano<sup>2</sup>, paesi come quelli Scandinavi, Australia, Canada, Francia, Olanda, ..., i motivi sono molteplici e complessi. La pauperizzazione dello stato italiano ma soprattutto per le pressioni esercitate, in molti di quei paesi, della cittadinanza, da una soglia più elevata di ciò che viene considerato il "minimo indispensabile" in termini di bene comune culturale. Un processo virtuoso che il lento "picconamento" anti-democratico vissuto in Italia negli ultimi vent'anni ha reso sempre meno vivo.

Moltissime sono le architetture che esemplificano questo differente atteggiamento verso la cultura. La Openbare Bibliotheek Amsterdam, una delle più grandi biblioteche d'Europa, realizzata dall'architetto di Stato Jo Coenen nel 2007, è servita prima di tutto come occasione per rivitalizzare una parte degradata della città. Si tratta di un vasto centro culturale che rende servizio alla città con mostre, mediateche, divani e lettini di lettura e studio per invogliare la sosta, a disposizione di tutti, senza guardie, controlli, fiscalizzazioni. Un mezzo di ridistri-

*large abandoned artifact to be saved and restored with new integrations as part of an organic international competition.*

buzione culturale gratuito. Espressione di apertura culturale, con spazi dedicati alla sessualità, alla cultura GLBT con mostre temporanee (anche a contenuto spinto) nello stesso piano di quello infantile, senza che ciò provochi sbigottimento. Strumenti musicali all'entrata possono essere suonati da chiunque dopo una certa ora. Vi sono studi di registrazione radio per trasmissioni in diretta e dipartimenti di ricerca. Dal punto di vista architettonico è l'esemplificazione del rapporto simbolico dell'architettura con la democrazia urbana. Al fianco di questa infrastruttura meravigliosamente caotica vi è il conservatorio.

Dall'interno della biblioteca possono essere intravisti musicisti che provano nei loculi insonorizzati. È importante osservare e capire un esempio come questo per comprendere quello che può e deve diventare Brera. La sua forza sta in questa possibile magnifica confusione, confusione che molti menti aride non riescono a tollerare, perché incapaci di intravedere mondi diversi. Gli stessi che vorrebbero spostare l'Accademia fuori dal suo quartiere, impoverendolo definitivamente del suo ultimo humus vitale, i giovani studenti, e facendolo diventare un quartiere sempre più boutique. Brera "corpo" di tante anime. Proponiamo un progetto alternativo, partendo dall'azzeramento di tutti i progetti e concorsi sin qui proposti in modo sordo, dal Progetto Grande Brera all'inaccettabile spostamento dell'Accademia. Proponiamo che si indichi un concorso internazionale per l'insieme del complesso Brera: Accademia-Pinacoteca-Osservatorio, ecc. Concorso che renda partecipe studenti, professori, personale di tutte le anime di Brera, cittadinanza e associazioni, come M<sup>C</sup>O, che, è importante sottolinearlo, ha avuto un ruolo di denuncia fondamentale in tutta la vicenda, occupando, nel maggio 2012 Palazzo Citterio, palesando a tutta Milano lo scandalo stridente di uno splendido gioiello abbandonato da vent'anni e denudando, in generale, le contraddizioni e gli appetiti del sistema speculativo su Brera e sulla città.

Concorso che riparta dalle necessità della cittadinanza, degli studenti, del manufatto, della cultura. Accademia, Pinacoteca, Osservatorio, un tutt'uno unitario fuso e spalmato anche sugli

edifici situati di fronte all'entrata principale di Brera e abbandonati da decenni. Modernizzazione dell'Accademia, recupero di spazi, cavedi di risulta, ecc., sin qui sprecati come, ad esempio, quelli ora adibiti a bar. Sulla questione del recupero della grande corte, il concorso dovrebbe interrogarsi sulla correttezza o meno di tale chiusura con una copertura a vetro, a mo' di centro commerciale, tagliando il cielo, elemento che partecipa tanto quanto le colonne a questo spazio che più di ogni altro caratterizza Brera. Semi-pubblico-esterno-interno, luogo di giunzione fra città e palazzo, fra le diverse attività di Brera, che in essa comunicano e si incrociano.

Le attività che non potranno trovare luogo nel quartiere Brera (che si potrebbe chiamare "Polo Brera Centro") come ad esempio archivi o materiali non esposti della Pinacoteca e dell'Accademia, gipsoteca, laboratori di restauro più avanzati, sale multimediali, amministrazione e altre necessità per l'Osservatorio, ecc., sarebbero, in modo unitario dislocate in una periferia socialmente degradata. Il luogo scelto dovrebbe essere occasione per il recupero di un manufatto abbandonato di grandi dimensioni da salvare e restaurare con un intervento di architettura contemporanea più radicale, sempre sotto concorso internazionale. Come il recentemente inaugurato "Louvre Lens" in una delle zone francesi più degradate, potremmo avere una "Brera Quarto Oggiaro" o "Brera CORMANO" fra case ALER o campi rom e cittadini disoccupati, per dare un raggio di luce in mezzo all'oscurità dell'abbandono urbano. Chissà, qualche luce in fondo al tunnel per cittadini della Milano degli ultimi. Soprattutto, obbligheremmo borghesi del centro, turisti, artisti, studenti, a spostarsi verso confini suburbani mai percorsi. È anche questo il ruolo dell'arte, del sapere: illuminare l'ignoto, percorrere vie mai prima immaginate. Questo dovrebbe essere l'orizzonte del progetto di Brera.

## Note

<sup>1</sup> E. Mandel, *Der Spätkapitalismus. Versuch einer marxistischen Erklärung*, Frankfurt a. M. 1972

<sup>2</sup> [http://bdr.undp.org/en/media/HDR\\_2010\\_EN\\_Complete\\_reprint.pdf](http://bdr.undp.org/en/media/HDR_2010_EN_Complete_reprint.pdf)



Gregorio Carboni Maestri,  
schizzi di studio per un meta-  
progetto di concorso unitario  
per ripensare Brera: confronti.



Gregorio Carboni Maestri,  
schizzi di studio per un  
meta-progetto di concorso  
unitario per ripensare Brera:  
individuazione di spazi di  
convergenza di più funzioni  
e flussi di comunicazione



*A sinistra:*  
Foto Michele Miele, 2012

*A destra:*  
Foto Michele Miele, 2012







Foto Michele Miele, 2012



Foto Michele Miele, 2012



Foto Michele Miele, 2012



Foto Michele Miele, 2012

## II. Il progetto Grande Brera

## **Publico e privato nell’eredità culturale comune: l’esperienza di Genus Bononiae**

*Massimo Negri*

### **Public and private sectors in common cultural heritage: the Genus Bononiae experience**

*This contribution focuses on some key themes identified on the basis of the author’s experiences in cooperation between public and private institutions in the field of cultural heritage. Examples of projects for the restoration, rehabilitation and reuse for cultural purposes of historic buildings in the city of Bologna (the Genus Bononiae project) as well as projects for enhancing and promoting museum collections (Milan, the Town of Design project) are illustrated and examined with reference to the results achieved and the problematic implications.*

Ringrazio dell’invito a trattare di un tema del quale, lo confesso, non ho una conoscenza approfondita in termini di letteratura, casistica e impostazione di ordine teorico-metodologico, ma di cui ho semplicemente contezza in base a qualche esperienza pratica, potremmo dire “sul campo”.

La mia è quindi una testimonianza più che un contributo di valore generale, come tale spero possa essere utile in termini di presentazione di casi e gli esempi di cui mi posso occupare per sperimentazione diretta sono due: la creazione del percorso culturale e museale Genus Bononiae nella città di Bologna e del sistema dei Musei di impresa “Milano, città del progetto”.

Il protagonista del primo caso è un ente non-profit di natura privatistica, la Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna (Carisbo), per il secondo caso il soggetto ideatore e coordinatore è stato un ente pubblico e cioè l’Assessorato alla Cultura della Amministrazione Provinciale di Milano. L’arco di tempo interessato è abbastanza coincidente: più o meno gli ultimi dieci anni. Per quanto concerne il mio punto di osservazione posso specificare che nel primo caso ho ricoperto il ruolo di Direttore del progetto museologico e poi di Direttore Scientifico di Genus Bononiae, nel secondo caso ho svolto la funzione di consulente museale per la Amministrazione Provinciale sino al 2010.

### **Genus Bononiae**

“Genus Bononiae” è il nome del ricco percorso culturale che si snoda tra i palazzi e le strade di Bologna. Ha il suo centro focale in Palazzo Pepoli - Museo della Storia di Bologna - le cui magnifiche sale ospitano l’illustrazione vivente dello spirito ben

riconoscibile che nei secoli ha dato vita alla città, fino a farne, nel Medioevo, il cuore pulsante della civiltà europea. “Genus Bononiae” punta non solo a recuperare un patrimonio artistico, linguistico e documentario di inestimabile e sorprendente valore, ma vuole anche individuare la vocazione profonda di Bologna quale luogo insigne di creazione e diffusione di idee, di idiomi e di linguaggi, di immagini e di manufatti dovuti ai nobili e al popolo, agli artisti e agli artigiani, agli imprenditori e agli intellettuali.

Il progetto nasce per iniziativa del Presidente della Fondazione Carisbo, Prof. Fabio Roversi Monaco, nel 2003, quando vengono avviate le prime riflessioni sulla forma di un possibile museo della città di Bologna di nuova concezione. L’idea di fondo è quella di realizzare nel cuore del centro storico della città un percorso articolato in diverse sedi, destinate ciascuna a specifiche funzioni culturali che, nell’insieme, vengono così a costituire un dispositivo museale organico e rappresentativo di diversi momenti della storia civile e architettonica della città.

Ogni sede è collocata in un palazzo storico restaurato dalla Fondazione e reso accessibile al pubblico con precise finalità, quelle finalità che nei maggiori musei europei troviamo accorpate in un unico complesso e che nel nostro caso sono invece diffuse nella città. Abbiamo così una Biblioteca specializzata (nella ex-chiesa di San Giorgio in Poggiale, un auditorium per concerti (Santa Cristina), un centro per mostre temporanee (Palazzo Fava. Palazzo delle Esposizioni), tre nuclei museali permanenti dedicati rispettivamente: alla storia della città (Palazzo Pepoli Vecchio), alla collezione di strumenti musicali del maestro Tagliavini in San Colombano, alla storia della sanità e a momenti devozionali ad essa collegati (Santa Maria della Vita e San Michele in Bosco), per finire con la sede della Fondazione Carisbo nel cinquecentesco palazzo di Casa Saraceni dove vengono proposte mostre temporanee.

Se breve è il tratto da percorrere per visitare questi luoghi, è ampio invece l’arco temporale ad essi sotteso: dai resti paleocri-

stiani di San Colombano al revival storicistico del primo '900 in cui si colloca il restauro di Casa Saraceni passando per il celebre Compianto di Nicolò dell'Arca in Santa Maria della Vita. Del percorso fanno parte anche la antica Osteria del Sole situata nel cuore del centro storico, la cui attività è documentata fin dal 1465 e due bar di qualità (il Caffè del Museo in palazzo Pepoli e il Caffè letterario in Palazzo Fava) accessibili anche al pubblico dei non visitatori. In sintesi, l'intero percorso Genus Bononiae comprende otto edifici storici e monumentali per una superficie di circa 20.000 mq, di cui 15.000 destinati ad attività espositive, culturali e museali.

La scala urbana di questo percorso motiva la espressione "Musei nella Città" che accompagna il titolo generale del progetto *Genus Bononiae*. Infatti, la nozione tipicamente italiana di "museo diffuso" presenta qui una sua specifica concretezza coincidente con la sperimentazione diretta delle atmosfere e dei significati di portici, vicoli, piazze del centro storico di Bologna, forse l'elemento identitario più evidente sia per gli abitanti sia per i visitatori della città.

Sul piano della concezione museologica, *Genus Bononiae* va così oltre la nozione tradizionale di un museo della città nato dall'accorpamento di collezioni eterogenee e diversamente riconducibili al passato locale, per fondarsi invece sulla necessità di una *narrazione esplicita* della storia urbana attraverso una pluralità di strumenti: la conoscenza diretta dei luoghi, la comunicazione delle esposizioni permanenti, la integrazione delle testimonianze fisiche del passato e del presente in un programma di attività continuativo e strutturato che coinvolge musica, parole, immagini ed esperienze culturali aperte ai linguaggi contemporanei. Con l'apertura di Palazzo Pepoli Museo della Storia di Bologna nel gennaio 2012 Genus Bononiae raggiunge una dimensione notevole non solo per l'Italia, ma anche a livello europeo sia dal punto di vista delle superfici sia sotto il profilo delle collezioni e dei servizi offerti al pubblico. Il nuovo Museo di Palazzo Pepoli costituisce dunque il completamento di questo sistema museale e culturale.

Ad accogliere il visitatore del nuovo Museo di Storia della Città di Bologna di Palazzo Pepoli, una sorprendente “Torre del Tempo” in vetro e acciaio che consente l’accesso ai diversi piani ed espone una serie di curiose testimonianze dello speciale rapporto tra Bologna e la storia della misurazione del tempo. Protagonista delle trentacinque sale del museo (oltre 3.600 mq di esposizione) è la storia di Bologna nel suo sviluppo architettonico, artistico, scientifico e culturale, , dove la narrazione di sviluppo secondo molteplici tecniche espositive scenografiche e multimediali, unitamente a modalità di presentazione più analitiche, intese a valorizzare le diverse tipologie di exhibit: stampe, dipinti, libri, macchine, modelli, armi, mobili, strumenti musicali, oggetti della vita quotidiana, ecc. in gran parte provenienti dalle Collezioni della Fondazione Carisbo. Importanti anche le “esperienze multimediali” offerte al visitatore.

È questo l’unico museo italiano con un Teatro Virtuale per la visione di filmati stereoscopici in 3D: protagonista è un cartone animato in 3D, doppiato da Lucio Dalla e incentrato sulla storia della città, appositamente realizzato per questa collocazione. Di grande fascino gli spazi multimediali immersivi e interattivi, come la sala dedicata alla Bologna delle Acque, lo Spazio Didattico Multimediale, l’installazione sulla Storia dell’Università e altre con grandi touch-screen e tappeti multimediali intesi al coinvolgimento del visitatore. L’esposizione si conclude con la fascinosa Sala della Cultura dove sono esposti i busti seicenteschi di dodici donne bolognesi protagoniste della scena culturale della città dal XIII al XVII secolo e destinata a spazio per conferenze e cerimonie

Genus Bononiae è l’unico caso italiano di un intero sistema museale e culturale realizzato negli anni come progetto unitario e gestito direttamente da una Fondazione di origine bancaria, la Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.

Il Museo della Storia di Bologna è una espressione del miglior design italiano, progettato da uno dei suoi grandi protagonisti di fama internazionale: Mario Bellini, che ha curato sia il restauro del palazzo che l’allestimento. La filosofia del



restauro ha inteso mantenere il più possibile i caratteri originari dell'edificio, gli allestimenti non coinvolgono mai le pareti e le strutture espositive consentono la coesistenza di materiali originali di varia natura, immagini fisse, testi, suoni e immagini in movimento all'interno dello stesso schema comunicativo.

In un progetto come Genus Bononiae la tradizionale distinzione tra contenitori e contenuti, tra sede museali ed exhibit va collocata in una prospettiva diversa, coerentemente con la ispirazione di fondo del progetto. Così potremmo dire che i luoghi di Genus Bononiae sono in sé elementi imprescindibili della collezione che offrono uno spaccato esaustivo delle diverse architettura cittadine, essendo stati costruiti in diversi periodi storici, dall'anno Mille al XX secolo. Potremmo quindi definire Genus Bononiae come un museo a scala urbana che si innerva nella città contemporanea con il suo contributo di memoria e di proposta culturale per la scena cittadina contemporanea. Nell'anno 2012 Genus Bononiae ha accolto oltre trecentomila visitatori.

In un progetto così complesso e caratterizzato da un impegno considerevole protratto nel tempo, in che aree si è estrinsecata la collaborazione tra Fondazione Carisbo ed enti pubblici? Possiamo riassumere i termini del discorso nel seguente schema per punti:

- *Area normativa e amministrativa del progetto: con particolare riferimento ai rapporti con il Comune, le Sovrintendenze, i Vigili del Fuoco, la ASL in relazione ai processi autorizzativi e di controllo del rispetto delle normative in vigore durante l'intero iter dei diversi progetti di restauro e riconversione degli edifici.*
- *Area del restauro conservativo: in particolare con l'Opificio delle Pietre Dure per il restauro degli affreschi di Palazzo Fava.*
- *Area gestionale, attraverso convenzioni (in particolare per il complesso di Santa Maria della Vita gestito in convenzione con la ASL proprietaria dell'edificio e la Curia – trattandosi di luogo di culto – per cui alla Fondazione spettano compiti di manutenzione ordinaria e straordinaria e la gestione con uso di personale della ASL e della Fondazione in outsourcing*
- *Area della ricerca scientifica: fornitura contenuti scientifico-culturali da par-*

*te di Enti partner (specialmente i musei civici e le Università di Bologna e Parma, ma anche il Museo Galilei di Firenze e associazioni attive in settori specifici) .*

- *Area di produzione multimediale : in particolare per la realizzazione del teatro virtuale e dei prodotti multimediali in esso presentati curata con il CINECA di Bologna.*
- *Area di incremento e gestione delle collezioni: con depositi e prestiti da diversi Enti pubblici e collezionisti privati.*

Si può quindi affermare che la collaborazione tra pubblico e privato si è estrinsecata in misura e modalità diversificata in molte parti dell'iter attuativo del progetto, pur mantenendo la Fondazione Carisbo ovviamente (e questo va adeguatamente sottolineato) non solo la titolarità di tutte le iniziative, ma anche il ruolo leader in termini di realizzazione concreta, impegno organizzativo e finanziario, reperimento delle risorse , organizzazione e coordinamento. La Fondazione, in altri termini, ha mantenuto la piena titolarità e responsabilità di Genus Bononiae ma ha attivato il più possibile una formula di confronto e cooperazione che ha dato frutti di grande importanza per la concreta realizzazione di un così vasto e articolato piano di lavoro pluriennale.

### **Milano città del progetto.**

La Provincia di Milano/Settore Cultura ha dato avvio nel 2003 al Sistema Museale Provinciale *"Milano città del progetto"*, costituendo una rete di archivi aziendali, collezioni d'impresa e collezioni private, realizzati e conservati dalle aziende del territorio, per favorire una maggiore conoscenza e una più ampia disponibilità di questo patrimonio, altrimenti accessibile solo secondo i normali orari di apertura e chiusura delle aziende loro sedi.

Il Sistema Museale *"Milano città del progetto"*, con la realizzazione di uno studio di fattibilità che rispondeva all'atto di indirizzo della Regione Lombardia per la creazione di sistemi museali locali, comprende all'inizio cinque musei (il *Kartellmuseo*

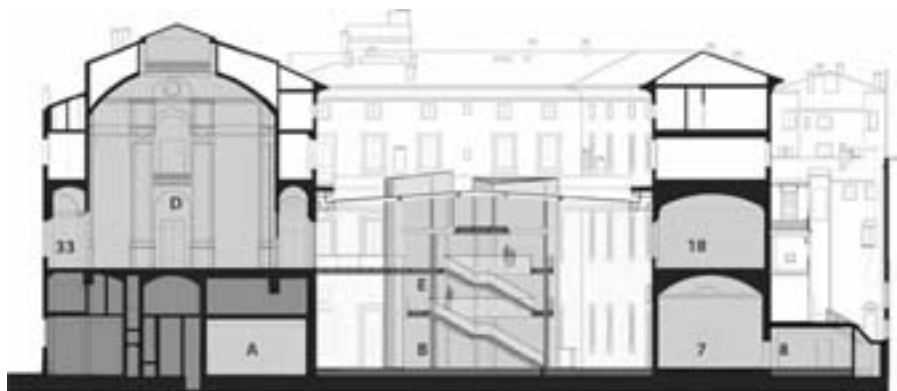
di Noviglio; la *Zucchi Collection Museum*, nelle due sedi di Casorezzo e Milano; il *Museo Scooter e Lambretta* di Rodano; il *Museo Alfa Romeo* di Arese e il *Museo Iso Rivolta* a Bresso, e due partner trasversali (la *Fondazione ADI per il Design Industriale*, istituttrice del *Premio Compasso d'oro*, e la *Fondazione EAAR – Centro Studi CSAR*, ente promotore di iniziative di tipo educativo e formativo nell'ambito del disegno industriale). Nel 2009 al Sistema si sono aggiunti l'*Archivio Pirelli* e l'*Archivio Fratelli Rossetti*, e più di recente l'*Archivio Giovanni Sacchi* e la *Fondazione Isec/Fondazione Istituto per la Storia dell'Età Contemporanea*.

Una commissione scientifica, composta da alcuni rappresentanti dei membri del Sistema, esperti di design e rappresentanti delle istituzioni di riferimento, ha il compito di indicare scopi ed azioni ai musei aderenti e collaborare su tematiche specifiche con enti di uguale natura, occupandosi di fornire indicazioni sia metodologiche che operative, con particolare riguardo alla conservazione e all'archiviazione degli oggetti di design.

Pur non sempre avendo assunto una compiuta forma museale, i musei d'impresa costituiscono a pieno titolo elementi imprescindibili per la conoscenza della cultura progettuale e produttiva che caratterizza la città contemporanea. Le collezioni del Sistema "*Milano città del progetto*", per il ruolo di conservazione e valorizzazione del patrimonio storico, e alla luce dell'accezione del termine design affermatasi ormai definitivamente nel suo valore storico ed artistico, testimoniano la creatività e l'innovazione che ha saputo esprimere nella propria cultura del lavoro il territorio milanese, considerato l'epicentro del disegno industriale.

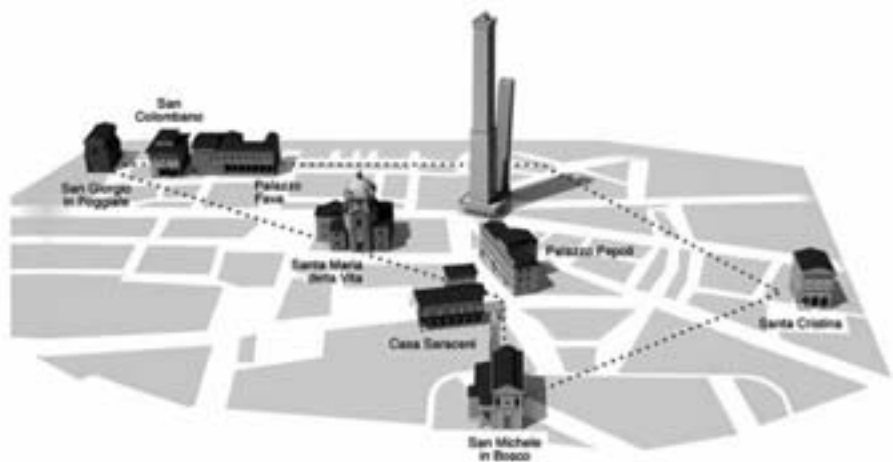
La formula adottata per lo sviluppo delle diverse attività del sistema museale è stata di tipo consortile con accordi bilaterali per la valorizzazione dei beni culturali industriali di proprietà dei diversi musei aderenti. I diversi progetti sono stati messi a punto e dotati delle necessarie risorse umane, scientifiche, tecniche e finanziarie compatibili con le differenti situazioni specifiche. La Amministrazione Provinciale attraverso la stipula di tali accordi e un servizio di consulenza scientifico-organizza-

tiva ha svolto un ruolo di coordinamento e centro-sistema che ha consentito la attivazione di diversi servizi rivolti ai musei (ad esempio in materia di catalogazione e conservazione, convegni specialistici) e al pubblico (aperture straordinarie, manifestazioni espositive come il ciclo “Grandi Passioni Italiane”, programmi per le scuole, convegni internazionali, pubblicazioni e azioni promozionali).



Sezione di Palazzo Pepoli, sede del Museo di storia della città di Bologna, al centro la “Torre del Tempo”

### Topografia di Genus Bononiae





## Per Brera Sito UNESCO

*Pierluigi Panza*

### For Brera Unesco Site

*The subject of the article is the analysis of the final stages of the political-journalistic-university controversy regarding the possible birth of the Brera Foundation and an attempt to highlight some paradoxes. The aim is also to show the responsibilities of the world of contemporary art, which flirts with the models of consumer society and globalization leading to the creation of large museums, to the concept of sites of art where the art locations become fairgrounds in accordance with the logic of the event and with its separation from teaching.*

*The comparison with this Zeitgeist, dictated by global finance and the new media (despite today's difficult times) is unavoidable. It can be faced with a critical eye, trying to particularize one's position in the spirit of preservation. Moreover, the spreading of capitalization presents many problems.*

Sul progetto Grande Brera, proposto più di trent'anni fa, in un Paese normale il dibattito dovrebbe essere ex-post. L'imbarazzante domanda alla quale invece dobbiamo rispondere oggi è se l'Accademia non debba, con "gesto etico", donare "dal padre al figlio" la propria casa per consentirgli uno sviluppo di vita adeguato ai tempi, anche se alcuni "padri" avrebbero sperato in modelli di sviluppo diversi da quelli che si sono affermati. Se noi ce ne andiamo, nostro figlio diventerà "Grande" secondo i modelli della consumer-society, perché c'è chi lo finanzia; se ci arrocciamo con lui patrimonializzando un modello colto come quello "Brera in Brera" noi daremo un segnale critico a questo sviluppo, ma non abbiamo chi ci sostiene. Che futuro daremmo, quindi, alla custodia e crescita nostra e di nostro figlio?

Alcune ragioni che hanno portato all'ideazione della Grande Brera, e ora alla proposta di nuovi modelli di gestione, sono l'esito di cambiamenti globali. Sarebbe riduttivo ricondurre l'idea di Grande Brera, e la possibile nascita di una fondazione, a scelte di politiche urbane o universitarie o "alla politica di disinfezione sociale" dell'ex sindaco Moratti. O a scelte, pur ideologiche, ma libere. Una libertà di scelta di modelli potrebbe avvenire in condizioni in cui queste scelte possano poi agire. Ma noi non siamo in queste condizioni.

Il nostro Paese ha un debito pubblico spaventoso e in crescita da trent'anni, con impossibilità di ricorrere a ulteriori tassazioni e patrimoniali, visto che il mercato degli scambi finanziari è mondiale. La demografia ci condanna: quando Brera è nata il mondo era popolato da 800 milioni di persone, quasi nessuna alfabetizzata, di cui 165 vivevano in Europa. Oggi il mondo è di 7 miliardi, gran parte degli abitanti sono in Asia, sono alfa-

betizzati e hanno avuto di recente accesso al mondo del lavoro. In Europa vivono 700 milioni di persone, molte anziane; in Asia 4 miliardi, molti giovani. L'università è diventata di massa e l'Accademia di Brera è passata da quattro scuole di tradizione a dieci. Quando venne annunciato il progetto di James Stirling i computer non erano ancora diffusi, non c'erano Schengen, l'euro, la crescita cinese, i social network, non c'erano globalizzazione e multiculturalismo.

Con questi nuovi modelli di società capitalistica (uscita vincente dal confronto con il comunismo) diventata consumer society, Brera deve fare i conti. Una soluzione è facile: salvare il figlio Pinacoteca facendolo rientrare nei modelli di vita di questa società che lo adotta. Ribellarsi a questo scenario con la sola patrimonializzazione sarebbe un arrocco, per gli psicologi una sorta di “sindrome dei fratelli Collyer” che colpisce coloro che non si sanno staccare dalle cose. Un modello alternativo, il polo dell'Illuminismo, va affermato in questo “contesto globale” come critica a questo stesso modello: ma con quali attori e finanze lo sosteniamo? Chi va a spiegare ai Fondi di investimento asiatici questo modello di sviluppo critico e questa necessità di finanziamenti? E poi li vorremmo? Inoltre, e su questo mi soffermo, manca il sostegno critico del mondo dell'arte di oggi. Perché gli artisti contemporanei, i conti li hanno fatti con questo universo global: appena l'alta finanza e la ipercomunicazione hanno deciso di adottarli, si sono seduti volentieri ai loro tavoli. Con buona pace del “modello dell'Illuminismo”, della tradizione, dell'identità regionale.

Vorrei fermarmi sulle distanze ideologiche delle posizioni in campo – che non facilitano la risoluzione – e su questo segnale che si ricava dal mondo dell'arte.

Lo scontro in atto da quando il governo ha proposto, nel decreto “Misure urgenti per la crescita del Paese” (11 agosto 2012), la nascita di una Fondazione di diritto privato per gestire Brera, si è fatto ideologico. Questo non aiuta a valorizzare modelli critici al sistema dominante che – grazie alla forza dei



media – appare condiviso, anche inconsapevolmente. Nell’attuale dibattito sembra che il rispetto per la carta costituzionale e il diritto alla conservazione divergano dalla necessità di trovare sostegni economici per ottemperare a ciò; questo, invece, è necessario.

Il manifesto “Non si può privatizzare la Grande Brera nelle pieghe di un decretone economico”, ovvero la lettera di Tomaso Montanari e Vittorio Emiliani con Salvatore Settis al presidente della Repubblica, è encomiabile nello sforzo teorico, ma sottrae con i suoi “no” ogni prospettiva di sviluppo. “È pienamente costituzionale un simile trasferimento?”, si dice a proposito della possibile costituzione di una fondazione privata. “Rappresenta davvero una prosecuzione della tutela garantita dall’art. 9 della Costituzione al patrimonio storico-artistico? O non funge al contrario, da apripista, per una fase del tutto nuova con l’ingresso di soci privati in un grande museo statale? Dopo la Grande Brera privatizzata, sarà più facile avere i Grandi Uffici privatizzati o la Fondazione Galleria Borghese, privata come gli Archeologici di Napoli o di Taranto?”. Sono timori condivisibili, sebbene il marketing non sia “lo sterco del diavolo”; ma non ci si può opporre alla sopravvivenza di nostro figlio: “primum vivere” in una casa. Dall’altra parte le forze che spingono per gestioni più efficienti e «privatistiche», come Confcultura, la Fondazione Bruno Leoni o Mecenate 90 reclamano una cornice istituzionale per attrarre il capitale necessario per ottemperare ai fini costituzionali, e a quelli della società globalizzata. E temono il contrario dei primi: “Chi nominerà la presidenza della nuova Fondazione? E quale sarà il fondo di dotazione della Grande Brera?”: temono che siano i politici a dirigere le operazioni.

E il mondo degli artisti? Beh, gli artisti contemporanei si sono schierati con la consumer society. La finanziarizzazione dell’arte, un mondo dove l’opera ha perso valore simbolico e viene scambiata come un hedge-fund o un future, non è disdegnata da molti artisti (anche diplomati all’Accademia di Brera). L’idea di essere protagonisti, ben retribuiti, nel mondo multi-

culturale, apolide, radical chic e global è un traguardo. L'arte è oggi è diventata – anche grazie ad artisti e critici quasi tutti compiacenti ove possibile – chiave d'accesso all'élite postmoderna. Come ha spiegato Mark C. Taylor della Columbia University in “Financialization of Art”, “mentre nelle precedenti forme di capitalismo (agricoltura, beni industriali e di consumo) la gente scambiava soldi con beni materiali o lavoro, nel capitalismo finanziario si crea ricchezza attraverso la circolazione di segni. E così l'arte è diventata un gioco di segni senza referenza, un astratto strumento finanziario all'interno di un circolo il cui fine è la proliferazione di segni finanziari. Quando l'arte della finanza diventa la finanza d'arte, l'arte non è più solo una merce, ma è moneta di scambio per hedge fund e fondi di private equity”.

I “grandi musei”, quelli dotati, diciamo, di ogni confort, sono l'estensione di questo dominio saldamente abbracciato dagli artisti perché conforme all'universo che si è disegnato con grande conformismo, specie progressista. Lo sono i celebrati musei decostruttivi come il Guggenheim di Frank.O Gehry o il Maxxi di Roma (voluta dai governi di sinistra). Lo è l'idea di Grande Brera, anche se più nobile e lo è l'idea di coprire con una cupola di vetro il cortile, che è caratteristico dell'architettura lombarda dell'Illuminismo. Il merchandising del museo, è necessario per il mantenimento delle opere, ma è anche in continuità con un'idea di arte come merce con la quale gli artisti più accreditati sono andati a nozze. Koons e Murakami hanno creato delle griffe, e le loro opere sono empatiche ma propedeutiche alla produzione di oggetti di massa. La ditta Kaikai Kiki Co di Murakami include “la produzione di eventi e di merci”; vende dipinti, video, t-shirt, portachiavi, tappetini per mouse e borse Louis Vuitton in tiratura limitata da 5 mila dollari.

A un'arte mercificata corrisponde un museo per la consumer society e modelli universitari ad essa consoni (il campus, l'insegnamento in inglese, il distacco dalla figura del maestro). Infine, un grande museo necessita una nuova forma di gestione: la fondazione, prospettiva alla quale l'inefficienza della gestione

pubblico/sindacale ha spianato la strada. Certo, si può sostenere che “Brera in Brera” serva per cambiare tutto questo. Tuttavia, Brera era in Brera anche quando vi ha studiato Vanessa Beecroft (1988-1993), un artista conforme al sistema global.

Chi, come me, ama John Ruskin ed è incline a un malinconico scetticismo si chiede: con che forza si può proporre un modello critico non di “rispecchiamento” alla contemporaneità? Il primo requisito al quale deve rispondere un modello alternativo è la sostenibilità economica di un modello di sviluppo diverso. I sauditi costruiscono modelli di musei europei (il Louvre ad Abu Dhabi). La Cina ha deciso di “realizzare 1.000 musei in cinque anni e il 5% del Pil nel 2016 andrà alla cultura”, ha riferito Li Guochang, presidente del maggiore museo privato cinese. Questi musei di copie o d’invenzioni virtuali saranno visitati più dei nostri, come la visita ai musei virtuali già supera quelli reali. Magari saranno musei di copie. Siamo allarmati: può sorgere, si chiedeva, a questo proposito, Susan Moore del “Financial Times”, “una creatività regionale ad Abu Dhabi oppure a Hong Kong, dove non esiste l’educazione artistica nelle scuole”? Magari s’innesterà una nuova educazione artistica su copie virtuali.

Credo che si debbano deporre le armi ideologiche, con una “sospensione del giudizio”. Credo che si possa anche dare avvio a forme di sperimentazione per salvare i beni italiani. L’Italia ha quattromila musei, aree archeologiche vaste come città, 257 spazi espositivi per l’arte contemporanea, altre (come si dice) location per mostre ed «eventi» (9.409 le mostre nel 2009)... ma dispone di ridottissimi budget. Qualsiasi modello, dal museo diffuso a “Brera in Brera”, ha necessità di confrontarsi con gli attori finanziari per ottenere sostegno: bisogna convincerli ai modelli alternativi, avviare sperimentazioni limitate nel tempo, con paletti precisi. Peraltro, pensare che i privati non attendano altro che di entrare e prendersi i musei è un po’ ingenuo.

Nell’attuale situazione dei musei si trovavano anche i teatri lirici alla fine degli anni Novanta, quando sono stati trasformati

(con legge Veltroni) da enti di Stato in fondazioni di diritto privato. Di privati se ne sono visti pochissimi e non hanno condizionato pesantemente la conduzione dei teatri. Se dissentono, in genere, se ne vanno.

Il progetto “Brera in Brera” è più ambizioso del progetto Grande Brera (un “Louvre di provincia”, si è detto) se sviluppato adeguatamente. Il complesso di Brera potrebbe assomigliare, “con la dovuta differenza di scala e di stratificazione, all’isola dei Musei di Berlino”. Ma non siamo la Germania locomotiva dell’euro. E, per ora, non abbiamo convinto nemmeno un banchiere di provincia a sostenere questo progetto.

## Autocritica a Brera

Gianni Contessi

### Self-criticism of Brera

*Harsh criticism of the arrogance and neglect shown by the Academy's community as a whole for not taking care of its heritage or rethinking the institutional development in a way appropriate not only to tradition – the notions of which have been lost – but also to similar institutions in other European and world-wide nations.*

Questione invero culturalmente stuzzichevole, la legittima preoccupazione per le sorti del palazzo di Brera solleva inquietudini, interrogativi e riflessioni. Tali riflessioni investono temi di carattere generale e di ordine municipale, pure rinverdendo antichi auspici di Franco Russoli e Carlo Bertelli, magari con il viatico storiografico di Aurora Scotti. Bene ha fatto Sandro Scarrocchia a proporre la dichiarazione dell'intero edificio, solidalmente inteso, quale non inerte contenitore di istituzioni culturali plurime e solo occasionalmente e non senza riluttanza, solidali, quale sito UNESCO.

Registrata l'assenza dal dibattito della Biblioteca Nazionale Braidense, si dovrà osservare che il confronto vede schierati da un lato la Pinacoteca e dall'altro l'Accademia, vale a dire le due istituzioni preposte all'amministrazione, diversamente declinata della cultura artistica. Essendo inoltre che, storicamente e fino al 1892 la Pinacoteca è stata estensione, come collezione di studio, della stessa Accademia. La quale per altro continua a possedere un suo rispettabile patrimonio pittorico, scultoreo e grafico oggi degnamente affidato alle cure di Francesca Valli. E, a questo proposito, andrà pure ricordato - perché ciò ha un senso - che sia Scarrocchia sia Valli provengono dalla scuola di Andrea Emiliani, pioniere e maestro degli studi di scienza e politica dei Beni Culturali in una Bologna un tempo all'avanguardia e nella quale lo stesso Emiliani (*est omen in nomine*), quale soprintendente e direttore della Pinacoteca nazionale di Bologna e presidente della contestuale Accademia Clementina, negli anni '80 del novecento aveva concepito l'idea di un politecnico delle arti che stesse estendere il suo raggio d'azione alla pressoché antistante sede dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Universi-

tà. Un complesso integrato, dunque, di lungimirante prospettiva il cui limite risiedeva nella rissosa inadeguatezza intellettuale e culturale di un'Accademia provinciale.

A Milano tutto è contenuto in un unico complesso architettonico a scala urbana che, con facile *calembour*, a suo tempo si appellò *La città di Brera*, come testimoniato da un volume speranzoso, promosso da chi allora nell'Accademia ebbe avventurosamente la delega di custode del patrimonio, ma gravato da una parata di immagini di dipinti e sculture di una pleora clientelare di pittorastri e artistini, tanto velleitari quanto incolti, voluta dal direttore dell'epoca e che costituivano la zavorra *ad excludendum* di ogni possibilità di confronto della Scuola Braidense con un modo esterno che, frequentemente, rischiava di porre in evidenza non pochi e malcelati complessi di inferiorità dell'Accademia ovvero della sua docenza.

Va osservato che il seicentesco palazzo del Richini risulta inadeguato ed insufficiente ad ospitare troppe funzioni anche in considerazione di un'abnorme crescita della popolazione studentesca dell'Accademia, con conseguente aumento del corpo docente. È chiaro che un edificio storico male supporta l'urto di una massa di oltre 3500 giovani forse creativi ma sicuramente poco consapevoli del Luogo. Non essendo il senso dell'Istituzione molto diffuso neppure fra la maggior parte dei docenti per giunta pendolari e prevalentemente dediti alla coltivazione del proprio *particolare*, come si è potuto constatare ascoltando i desolanti interventi di qualche veterana dell'insegnamento e registrando l'assenza di non pochi altri colleghi, e pure di quelli militanti nei ranghi degli addetti alla Storia dell'Arte. Senza un ridimensionamento ed una severa autocritica l'Accademia di Brera, ancorché malamente riformata, non disporrà degli strumenti e degli argomenti per affrontare con decoro quel confronto cui si accennava in precedenza e che in verità è da tempo in atto come viene confermato dalla proposta in campo.

Altri - e parliamo della soprastante soprintendenza, nella persona della sua titolare Sandrina Bandera - caldeggiano un progetto differente: quello denominato Grande Brera. Si tratta di un progetto che prevede la fuoriuscita dell'Accademia dal palazzo (con eventuale mantenimento di pochi ambienti di rappresentanza) ubicati al piano terreno, quello più degradato, ma anche quello maggiormente rivelatore delle caratteristiche propriamente architettoniche e storiche del Palazzo. Il quale, appunto, proprio negli spettrali e glaciali corridoi, veri paesaggi urbani coperti, esibisce una sua non alterabilità costruttiva, una sua difficile adattabilità alle esigenze di espansione di una Pinacoteca che nell'attiguo Palazzo Citterio, da tempo avrebbe dovuto trovare una espansione già data per insufficiente

Per la sua imponente coerenza architettonica il palazzo di Brera non può subire le manipolazioni cosmetiche che decenni orsono adattarono il veneziano Palazzo Grassi, con le sue leziosità salottiere agli estetismi della famiglia Agnelli. Ciò valga ove il progetto Grande Brera effettivamente preveda un adeguamento dettato non tanto o non solo da necessità oggettive ma pure da quelle strategie promozionali e mediatiche che la odierna società dello spettacolo, a Milano incarnata da stilisti e designers ha condizionato e continua a condizionare le strategie culturali della città. La quale vorrebbe confrontarsi con Parigi, Londra, Berlino senza averne la caratura. E ci si interroga inoltre su quali intenzioni museografiche possano coincidere con il mantenimento fondamentale dell'attuale assetto della dimora Braidense. Le varie aule d'Accademia si trasformerebbero in ambienti destinati all'esposizione delle opere per sale e salette discontinue, come nell'infelice, recente sistemazione del Museo del Novecento? Secondo un criterio di Scuola od epoca? Si pensi per esempio ai non commendevoli separées creati da Gae Aulenti nella Gare d'Orsay per ambientare plausibilmente le opere del grande ottocento francese.

Si consideri inoltre che, essendo il XIX il secolo tipico dell'idea stessa di Accademia, l'espulsione sostanziale e non già l'auspicato forte ridimensionamento della Scuola, un eventuale mostra che avesse per oggetto l'Arte ottocentesca dovrebbe fare i conti proprio con quell'Accademia che, ancorché, eventualmente fisicamente espulsa, continuerebbe a reclamare udienza ed attenzioni oggi non riconosciutele. Si consideri inoltre la meschinità dell'ipotesi del trasferimento *sic et simpliciter* della Scuola d'Arte di Brera (che anche per tale denominazione si identifica universalmente con il luogo, ovvero il quartiere nel quale insiste, consiste e auspicabilmente sussiste) negli spazi generici di un ex installazione del demanio militare sita in un quartiere certamente elegante ma fortemente decentrato, senza neppure immaginare un concorso di livello internazionale ad invito per architetti di chiara fama che possano dedicare alla scuola illustre ma decaduta un progetto qualificante e forse persino rivitalizzante. Condizione ineludibile per ogni ipotesi diversa da quella della permanenza.

Una delle ragioni che – preliminarmente- suggeriscono di non alterare oltre lo stretto necessario l'attuale assetto del Palazzo è inoltre la vicinanza dell'Accademia per esempio alla biblioteca d'arte del Castello Sforzesco. La quale, evidentemente, “fa sistema” con il Palazzo stesso. Per meglio dire: è l'altro smisurato contenitore denominato Castello Sforzesco a “fare sistema” oltre che con la sede braidense con il Palazzo della Triennale. E si tace delle altre istituzioni museali presenti nella connessa area urbana.

Forse tutto ciò finora detto appartiene al libro dei sogni. Soprattutto per quanto attiene all'auspicio di redenzione dell'Accademia per come essa è ambientalmente, umanamente e per così dire, antropologicamente. Essa oggi va fiera di un blasone che altri, in altre epoche le hanno conferito e nulla sa e vuole



fare per esserne ancora degna; si oppone a quanti hanno a cuore la cura del suo patrimonio e crede di essere circondata da nemici avidi che vogliono espropriarne il latifondo.

Scapigliatura Bohème piccolo borghese in assenza dei grandi maestri di un tempo (ancora attivi negli anni '90 e noti a chi scrive) a miopi sguardi sul particolare d'atelier altro non fanno che favorire l'obsolescenza (non la nobile inattualità) di una scuola. L'Accademia di Brera contrariamente a quanto qualcuno al suo interno pensa non è solo una scuola. Essa è invece una struttura integrata e il suo patrimonio pittorico, plastico, grafico e librario è prezioso e identitario. Spiacerà ma identità e reputazione dell'Accademia di Brera non sono fornite dalle opere di quei tanti modesti, provinciali e poco acculturati artigiani del pennello che vi allignano.



## Vicende di Brera

*Carlo Bertelli*

### Vicissitudes of Brera

*Starting from the criticism of the evolution put forward by Russoli's utopian Grande Brera (Great Brera) and the lack of realism in the proposals that have succeeded one after another, it is invoked the need of an "original" project for Brera, gauged on the reality in question. However, at the present it is difficult to perceive the technical, cultural, scientific, economic, financial and management coordinates of this reality.*

Le vicende di Brera nel secolo XX si legano a un contesto locale e nazionale.

Nel dopoguerra avvengono due cessioni importanti. Il Comune cede allo Stato la Cà Grandà, e in cambio lo Stato passa al Comune il Palazzo Reale.

Il palazzo era divenuto proprietà dello Stato nel 1920 e, malgrado la cessione, lo Stato continuava a tenervi uffici, come quelli della Soprintendenza dei Monumenti, di quella alle Antichità, l'ufficio del catalogo, parte dei depositi della pinacoteca e abitazioni di funzionari e dipendenti.

Verso la fine degli anni '70, la decisione del comune di sfrattare dal palazzo quanto restava dello Stato coincide con la fondazione, nel 1974, del Ministero per i Beni Culturali, voluto da Giovanni Spadolini.

Spadolini era stato direttore del Corriere ed era stato eletto a Milano. L'acquisto del palazzo Citterio parve allora la grande occasione per il nuovo Ministero. Il palazzo Citterio avrebbe accolto quanto dello Stato si trovava nel palazzo.

Sorse allora, dopo molte esitazioni, l'idea di fare del palazzo Citterio una nuova ala della Pinacoteca di Brera.

La scissione tra Ministero della Pubblica Istruzione e nuovo Ministero per i Beni Culturali permise che quest'ultimo si muovesse su Brera ignorando la presenza di altri attori, soprattutto dell'Accademia, che ormai dipendeva da un altro Ministero. Da quel momento considerare globalmente i problemi di Brera divenne impossibile e si aprirono numerosi casi di contenzioso da cui era impossibile uscire.

Intanto il palazzo Citterio si attrezzava a divenire un ampliamento delle Pinacoteca. Si partì dalla demolizione di tutto ciò che all'interno del piccolo palazzo settecentesco lo caratterizzava.

Il progetto del nuovo museo fu pagato dall'Associazione Amici di Brera, si evitò così un concorso, mentre l'Associazione acquistava un ruolo inedito di partner della Soprintendenza.

La prospettiva del nuovo museo fu allora sostenuta dalle pressioni su alcuni grandi collezionisti milanesi affinché donassero le collezioni, che intanto venivano notificate.

Con queste iniziative, il soprintendente per i beni artistici e storici veniva a perdere ogni possibilità di realizzare ciò che in questo convegno è stato chiamato "un sogno".

I lavori di costruzione dipendevano dalla soprintendenza e quindi dal ministero, dove non c'era certo più l'interessamento di Spadolini, e le collezioni dalla buona volontà dei donatori.

Nello stesso tempo il Comune si muoveva con energia sul terreno delle mostre e dell'arte del XX secolo.

La mostra "Processo al museo", aperta a Brera nel 1977, alla vigilia della morte del suo autore, Franco Russoli, segnava, con le sue nere X sparse nel loggiato e nelle sale, il colore verde scuro delle pareti, il fallimento d'una proposta. Era infatti chiaro che mai e poi mai si sarebbero mostrati i *d'après* degli artisti accanto alle opere originali, mentre i problemi elementari del museo non erano affrontati o spiegati: ricostituzione delle collezioni disperse, depositi, sicurezza, messa a norma, restauri, caffetteria, accoglienza, cataloghi, informazione, custodia... Nel palazzo, era intollerabile che un edificio dell'importanza di Santa Maria di Brera fosse nelle condizioni in cui lo vediamo tuttora. Oltre tutto, era riscaldato con bombole che mettevano a serio rischio la Pinacoteca. Tutti gli spazi liberi, dallo stradone ai cortili, erano un grande parcheggio. Nei corridoi dell'Accademia, mancano i servizi igienici. E fu difficile riallacciare i rapporti con il Genio Civile, che era stato messo alla porta, per ottenere quei lavori che sembravano improrogabili.

Le incompatibilità con la Soprintendenza per i Beni Monumentali era cresciuta nei mesi successivi alla morte di Russoli. Il soprintendente pensava che Brera dovesse essere ricondotta a collegio gesuitico, cosa che comportava l'apertura delle finestre, creando enormi difficoltà alla Pinacoteca. Riaprire al più

presto la Pinacoteca con minimi aggiornamenti sembrò allora la politica più saggia, anche se gli amici del progetto “Grande Brera” la bollarono come riflusso.

I lavori per il palazzo Citterio andarono avanti finché si giunse nel 1984 alla grande mostra di Alberto Burri, che avrebbe dovuto inaugurare la Brera del ‘900.

Fu poco dopo che gli Amici di Brera, scontenti dell’architettura del palazzo Citterio e ottenuto il finanziamento della San Paolo di Torino, affidarono un nuovo progetto a Sterling. Le indecisioni di Brera, costarono la perdita di quasi tutto il progetto iniziale. La collezione Mattioli non fu mai proposta a Brera, malgrado il progetto Russoli vi contasse, ed è oggi esposta a Venezia, al Guggenheim, la collezione Jucker, che era stata a Brera nel 1983, è oggi al Museo del 900. Rimasero, con qualche diminuzione, la collezione Jesi e l’eclettica collezione Vitali. Magro raccolto.

Il palazzo Citterio è rimasto inagibile dal 1985 a oggi. Ho potuto constatare come rapidamente, durante la chiusura del 76-77, voluta dai sindacati e incoraggiata dal progetto “Grande Brera”, la città perdesse il ricordo di Brera, così come oggi ha perduto quello del Citterio.

Fortunatamente il Comune è andato avanti. Ha arricchito le sue raccolte (Canaletto, Antonello da Messina...), ha posto Michelangelo al centro del dibattito cittadino, ha ampliato il museo archeologico, ha pubblicato guide e cataloghi, ha aperto il museo del Novecento, ha restaurato la Villa reale e le ha tolto le funzioni civili cui assolveva, ha restaurato palazzo Dugnani... Benché anche il Comune abbia commesso errori, specialmente impegnandosi nel progetto, che giudico assurdo, del CASVA, il quale ha avuto la conseguenza immediata di staccare l’emero-teca dalla biblioteca.

Se guardiamo cosa è successo negli anni dell’inerzia di Brera, vediamo un grande sviluppo di Roma, con il parco della musica e il meno felice MAXXI; di Bologna, con il nuovo museo di arte contemporanea; di Bolzano con il Museum, a Rovereto è nato il MART, etc. A Firenze, da tempo la Biblioteca Nazionale

ha una seconda, efficiente sezione in Piazza Beccaria. A Roma, la Biblioteca Hertziana sta per aprire la sede del tutto rinnovata. A Bologna, una soluzione architettonica interessante consente le mostre dell'Accademia nella stessa sede della Pinacoteca, senza interferenze. A Venezia, è in corso il rinnovo delle Gallerie, ora che l'Accademia ha lasciato l'edificio di Andrea Palladio dove si era insediata duecento anni or sono.

Più interessante, per il tema di oggi, è vedere che cosa è successo fuori dei confini nazionali.

Il British Museum, che era stato concepito come illuministica unione di museo e biblioteca, si è scisso. È sorta la British Library, con enorme vantaggio di entrambe le funzioni. A Parigi, la Bibliothèque Nationale ha eretto un nuovo edificio per le attività d'una biblioteca moderna, mentre a rue Richelieu è rimasta la biblioteca di conservazione.

Non credo che usciremo dalle ristrettezze presenti senza una critica del passato recente e senza affrontare con chiarezza e senza pregiudizi un progetto sul futuro di una importante città europea come Milano. Intanto l'osservatorio astronomico, vanto di Brera, si è da tempo trasferito a Merate. La Brera settecentesca non c'è più.

Se ci chiediamo se le istituzioni che composero quell'unità che ha il nome glorioso di Brera possano ancora funzionare nei limiti attuali, la risposta onesta non può essere che negativa. Quanti studenti aveva Bossi o aveva Canonica? Quanti ne ha oggi il corso meno affollato dell'Accademia? E cosa succederebbe se cessasse l'assenteismo dalle lezioni? Le carenze della Pinacoteca sono state troppe volte illustrate dichiarate per insistervi. In quanto alla Biblioteca Braidense può questa continuare, nelle presenti condizioni, a reggere come biblioteca che assorbe gli esemplari d'obbligo? Non sarebbe il suo destino simile a quello di Parigi, con la separazione della biblioteca di conservazione da quella di attualità? È utile avere un osservatorio meteorologico nell'età dei satelliti? Intanto le ingegnose torri dello Schiapparelli sono ingombre di un po' di tutto, mentre sarebbero un monumento della storia della scienza.

Amare Brera non significa condannarla all'accanimento terapeutico. Occorre porsi con franchezza le domande sulla vitalità di Brera, salvare Brera come monumento della propria storia, rendere questa storia viva nelle collezioni e negli archivi, ma pensare che vi sono anche obblighi verso il futuro.





## Grande Brera. Strategie comunicative di un dibattito ingessato

Roberto Galeotti

### The Great Brera. Communication strategies of a rigid debate

*The public debate on the Grande Brera is sustained mainly by emphatic and emotional arguments. Rational and objective observations are rare and almost nonexistent. The image of culture that emerges from it is static, its motivation lies in the past and its function is accomplished just by conserving and exhibiting the "historical values". In total disagreement with the cultural and industrial story of Milan, the idea of a futuristic culture linked to production and research has no voice.*

Il contributo che segue verte sulla comunicazione a mezzo stampa, comprese le sue forme *online*, che ha accompagnato le vicende della Grande Brera nell'arco di tempo che va dal 2009 ad oggi, cioè il periodo in cui più diffuso s'è fatto il confronto su questo tema. La ricerca prevede anche un'analisi quantitativa sulla ricezione di codesto dibattito che qui, per motivi d'opportunità, non tratteremo limitando la comunicazione alla discussione di alcune sue premesse teoriche puntualmente contrappuntate dalle dichiarazioni rese nel tempo dai protagonisti di questa complessa ed articolata questione.

Si vuole sottolineare l'insistenza su alcune costanti puramente enfatiche (la "cultura", un certo orgoglio campanilistico, l'incuria), e la pressoché completa assenza di analisi e di giudizio su altri aspetti, decisamente più rilevanti dei primi, ma più difficili da piegare alle esigenze ormai standardizzate dell'informazione.

Partirei da queste ultime.

Tracciare un quadro leggibile della situazione, cioè che ne renda anche in minima parte la complessità, è compito che con grandissima fatica potrebbe essere reso attraverso una serie di pubblicazioni specifiche. Problematiche occupazionali, sociali, economiche e di sviluppo, culturali in senso lato ed in senso stretto, politiche, imprenditoriali ricadono tutte a pieno titolo all'interno della questione Grande Brera. Non è dunque la mancanza d'un parere autorevole in qualcuno dei vari ambiti coinvolti ciò che si rimprovera alla stampa quotidiana, per forza di cose "generalista", ma che manchi anche una remota evocazione d'altro che non sia vuota retorica di circostanza.

Il problema "culturale" è risolto sullo slancio d'un movimento

illusorio. Emerge come “naturale”, come il più chiaro dei sillogismi che l’ampliamento della superficie espositiva della Pinacoteca di Brera e di conseguenza la maggiore accessibilità delle opere in essa custodite è di per sé espressione, fatto *culturale*.

Non si dà conto di nessun’altra motivazione né d’ordine storico, né di ricerca, né sociale: l’ostensione del bene *culturale*, la sua *consona* collocazione [*cf. infra*] è tanto l’ineludibile momento pratico che il compimento di questa impresa managerial-culturale.

Il progetto denominato “Grande Brera”, evocativo della volontà di dotare la Pinacoteca di spazi più consoni alle opere conservate al suo interno, sembra concretizzarsi nel 2004 quando gli allora ministri Moratti e Urbani stipulano un accordo con il sindaco di Milano Albertini... [Grande Brera, la storia continua, [www.tafter.it](http://www.tafter.it)]

Sulla falsariga d’un modello agonistico-prestazionale comune tanto allo sport che alla finanza, ambedue di casa a Milano, si radica nei discorsi l’idea di qualcosa che possa essere *migliore di*, o *più efficiente* in termini di resa, di gestione di utilizzo.

Questa idea si articola in vari modi. In parte individuando bisogni e servizi ulteriori a quelli forniti (didattica, ristorazione, studio, shopping, ...), ma anche, ad esempio, attraverso l’espletamento di quelli forniti in spazi nuovi e/o più ampi.

Dietro la pretesa funzionalità, l’urgenza o la necessità di alcune misure d’adeguamento, appaiono inestricabilmente fuse istanze molto diverse fra loro. Queste però, lungi dal perdere la propria peculiarità, s’appropriano dell’altra di sorta che, poniamo, un certo provincialrevanchismo culturale (un’altra *costante*, come vedremo più avanti) possa celarsi dietro la necessità pratica e questa sostenere, mediante quello, una più idonea collocazione di Milano nel panorama culturale nazionale e internazionale.

Da allora si sono succedute numerose proposte, spesso culminate in un nulla di fatto, come il progetto affidato nel 1986 all’architetto James Stirling per la realizzazione dei nuovi spazi espositivi, della caffetteria e della biblioteca [...].

L'idea di fare di Brera uno dei più importanti musei d'Italia si profila già durante gli anni settanta, quando tutto il complesso di Palazzo Brera viene trasferito dal Demanio alla Soprintendenza per i Beni storici artistici ed etnoantropologici delle Province Lombarde, che aveva già acquistato nel 1972 il vicino Palazzo Citterio, destinato a diventare uno dei protagonisti di una vicenda non ancora conclusa.

Resca ha dichiarato che il suo compito sarà quello di snellire le procedure burocratiche e di arrivare rapidamente ad un accordo tra Accademia e Pinacoteca per fare finalmente di Brera un museo competitivo sul piano dei servizi e dell'accoglienza ai visitatori. [*Grande Brera...*, *cit.*]

«Oggi firmiamo un protocollo che fa di Brera uno dei più importanti musei di assoluta eccellenza internazionale e rilancia la sinergia tra Accademia e Pinacoteca, così come l'aveva concepita l'Imperatrice Maria Teresa d'Austria» ha detto il sindaco Letizia Moratti, presente all'accordo. «Era dal 1976 che si aspettava questo momento»

«Oggi raggiungiamo due obiettivi: dare alla Pinacoteca il giusto riconoscimento e creare le condizioni perché diventi veramente un museo internazionale,» ha detto il Ministro dell'Istruzione Mariastella Gelmini, «senza però sacrificare le prerogative legittime dell'Accademia, che diventa un campus internazionale, dotato di tutti i migliori servizi, mantenendo una parte della sede all'interno dell'area di Brera»

«Una Grande Brera – ha spiegato l'assessore alla Cultura Massimiliano Finazzer Flory – non è solo una Brera più grande, che già sarebbe una novità. Una Grande Brera è l'ampliamento di una identità milanese e italiana che non può che essere strategica, anche in occasione dei 150 anni dell'Unità d'Italia. Un'altra città è possibile attraverso i distretti culturali. Per questo il Museo del Risorgimento offrirà gratuitamente accesso a tutti coloro che da Brera visiteranno Palazzo Moriggia. Con questo accordo si affermano i diritti dei cittadini, turisti e appassionati d'arte, affinché possano godere di una Milano città d'arte e cultura per tutti»

«Oggi viene sancita una straordinaria svolta per il futuro di Milano, che auspicavamo da tempo», ha dichiarato in particolare la presidente del FAI Ilaria Borletti Buitoni. «Ora la speranza è che grazie alla buona volontà di tutti gli interlocutori coinvolti si riesca finalmente a realizzare un progetto di respiro internazionale e a valorizzare nel migliore dei modi questo eccezionale patrimonio artistico e culturale della città» [*Trasferimento Accademia Brera: firmato accordo...*, [www.cronacamilano.it](http://www.cronacamilano.it)]

«Milano può iniziare a costruire un sogno che insegue da quasi quarant'anni. La città avrà una grande Pinacoteca e una grande Accademia». (Mario Resca) [A. Stella, *Museo e laboratori, nasce Brera 2*, [www.corriere.it](http://www.corriere.it)]

[...] far partire la tanto attesa riorganizzazione della Pinacoteca di Brera, scrigno di preziosi tesori d'arte fino ad ora, purtroppo, non adeguatamente valorizzati. [M. Bellini, *Grande Brera, Grande Milano*, [www.corriere.it](http://www.corriere.it)]

Grande Brera, un altro passo avanti. Con i fondi del Cipe (23 milioni), i progetti presentati ieri a Palazzo Litta (appena restaurata la facciata), una discreta condivisione d'intenti (nonostante la litigiosità tra i due coinquilini maggiori, Pinacoteca e Accademia). E anche se per chiudere davvero il progetto mancano oltre 80 milioni, l'assessore comunale Stefano Boeri commenta: «Giornata storica per Milano». [A. Sacchi, *Cantiere Grande Brera, decise le tappe dei lavori*, [www.corriere.it](http://www.corriere.it)]

Alle esigenze *in positivo* a sostegno del progetto Grande Brera possono, più o meno incidentalmente, affiancarsi quelle *in negativo* circa, ad esempio, l'inadeguatezza degli spazi dell'Accademia. Se poi la fonte sono studenti e docenti(?) della stessa Accademia di Brera la cosa è poco meno d'una condanna, ma molto più di un'ammissione di colpa. Rendicontare la *querelle* attorno alle condizioni dello stabile di Brera, segnatamente degli spazi in uso all'Accademia, occuperebbe un capitolo tanto lungo quanto monotono che qui limitiamo al rilievo di A. Stella

L'ultima relazione del Nucleo di Valutazione interno è una denuncia dello stato di precarietà dell'Accademia. Raccoglie le opinioni di 3.266 tra prof. e studenti: le aule di insegnamento sono «inadeguate» per il 62,6 per cento, i laboratori insufficienti per il 64,5. In quelle aule dovrebbe crescere la Pinacoteca. [A. Stella, *Brera, proteste per il «sì» al trasloco*, [www.corriere.it](http://www.corriere.it)]

Istanze *critiche*, tuttavia, possono essere evocate, sotto forma di provocatorio pungolo di sapore vagamente campanilistico, a mo' di incitamento *al fare*. Cosa che sembra fare Sergio Romano [...] l'ambasciatore Sergio Romano ha introdotto la discussione mostrando i paradossi del sistema museale metropolitano, schiacciato tra eccellenze di dimensione ridotta («La città è abituata a pensare in piccolo»), in debito con «istituzioni straniere» («deve i suoi monumenti principali a Maria Teresa d'Austria, a Napoleone, alla dominazione spagnola e alla Chiesa») e dove ancora oggi trionfano istanze «antimoderne» figlie di un «giacobinismo culturale» schierate contro sistemi di governance misti tra pubblico-privato come la fondazione per il progetto della Grande Brera.” [Giacomo Valtolina, «*Ogni impresa deve investire nel patrimonio artistico*», [www.corriere.it](http://www.corriere.it)]

Il senso dell'impresa con una forte enfasi sulla responsabilità di fronte alla città (non alla cittadinanza, si badi) emerge con ancor più forza dalle parole di Salvatore Carrubba, Presidente dell'Accademia, ma anche strenuo sostenitore del progetto Grande Brera. L'appello alla *responsabilità* [e al *senso di r.*], sempre e soltanto nella sua accezione astratta, cioè mai individuale, è sovente evocato.

«Io non ho alcuna intenzione di assumermi la responsabilità di far fallire un progetto che la città aspetta da quarant'anni.

*Secondo lei c'è stato un fraintendimento?*

«Temo che il problema sia che una parte di Brera non vuole andare all'ex Mascheroni. Perciò parlo di responsabilità che non voglio assumermi, se nel corpo docente c'è chi vuole restare in spazi disastriati e completamente inadatti all'insegnamento».

*Pensati per trecento studenti, e adesso usati da tremilacinquecento. Però*

*almeno una parte di loro sembra contraria al trasferimento.*

«Francamente mi sorprende che ci sia chi preferisce vivere e studiare in queste condizioni. Mentre a Milano strutture private, a prezzi assai più elevati, offrono servizi più elevati. Perché bisogna cominciare a pensare anche a questo: credere di fare concorrenza solo coi prezzi bassi è un'illusione».

*Mariani ha espresso perplessità sulla Fondazione, che gestirà il palazzo e dunque anche gli spazi dell'Accademia.*

«Io credo che la cosa non ci riguardi, anche perché qualcuno dovrà prenderlo in gestione, il palazzo: se oggi si trova in queste condizioni è anche perché non è gestito, non si riesce a mettersi d'accordo neppure su chi deve pagare la luce».

*Il direttore al Giorno ha detto: "Se hanno bisogno delle aule, qualcosa in cambio devono darcelo, adesso che ci sono i soldi".*

«I soldi che ci sono (23 milioni su 126, ndr) purtroppo sono una piccola quota, appena sufficiente per iniziare. A noi interessa avviare rapidamente i lavori nell'ex caserma per trasferire parte dell'Accademia. Dobbiamo dotarci di una struttura d'eccellenza, ecco l'obiettivo. Mica è la TAV, che ognuno alza il prezzo per uno spazio in più. Non capisco questo atteggiamento, non lo condivido. E non mi ci presto». [Giulia Bonezzi, *Grande Brera, l'ira di Carrubba* "Non ci sto a farla fallire", [www.ilgiorno.it](http://www.ilgiorno.it)]

Il perfetto immobilismo della situazione, la pericolosa stasi che risulta da spinte contrapposte di valori vacui ed esclusivamente quantitativi, trova puntuale conferma nel tenore delle dichiarazioni di parte Accademica, analoghe alle precedenti - specie nel ricorso all'idealità dei valori identitari -, ma di segno opposto.

Sono quarant'anni che Milano aspetta la Grande Brera. È una commedia di annunci, progetti deperiti, passi falsi. E polemiche. L'ultima, vibrante, divide l'Accademia all'interno.

La presidenza incaricata di definire «trasloco e rilancio» contro il direttore Gastone Mariani, docenti e studenti: «Il trasferimento è un sacrificio inaccettabile, che calpesta la storia. [...]». Insiste Silvia De Rosa, rappresentante degli allievi nel Cda: «È sbagliato distruggere il complesso culturale teresiano,

difenderemo l'arte di Brera». [A. Stella, *Brera, proteste per il «sì» al trasloco*, [www.corriere.it](http://www.corriere.it).]

*Si sente tradito, con i suoi ragazzi e collaboratori, ed è durissimo il professor Gastone Mariani, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Brera.*

«Due anni fa, dopo lunghe lotte e serate passate a discutere con gli enti, abbiamo firmato un protocollo d'intesa per l'ampliamento, non il trasferimento, dell'Accademia in Mascheroni, per 26mila metri quadri, dove deve sorgere il grande campus».

*È questo il punto?*

«Certo. In Brera sarebbe rimasta tutta la parte centrale e le aule dalla 6 alla 15, il San Carpofo e il Salone Napoleonico, per la nostra didattica. Gestiti da noi però, e non da altri».

*E ora?*

«Ci è stata sottoposta una pianta che non ci trova affatto d'accordo. E siccome i Beni Culturali vogliono una risposta entro fine mese, eccoci. Noi non siamo d'accordo sulla chiusura di alcuni spazi interni. Lo spazio che resta in Brera resta per il biennio di specializziamone. devono restare la didattica, la nostra identità, la nostra storia, la nostra cultura».

[...]

*Quale il nodo?*

«Non c'è chiarezza. Se ci sono dei soldi, vengono usati per altri. Si parla di trasferimento nelle caserme di Mascheroni... Ma insomma, io sono qui da 40 anni e tutto questo mi costa molto, so che pagherò molto per la mia posizione, mi sono battuto sino all'ultimo per difendere l'importanza dell'Accademia di Brera e la sua storia, la parte del biennio di arti visive e dello spettacolo deve restare in centro».

*E i ragazzi cosa dicono?*

«Ne abbiamo discusso molto, nessuno vuole andare via da un palazzo così prestigioso che è anche l'icona fisica della nostra storia. Noi accettiamo l'ampliamento, ma se hanno bisogno delle aule, qualcosa in cambio devono darcelo. Adesso che ci sono i soldi. Quello che deve essere chiaro è che l'Accademia di

Brera non si sposta di un passo fino a quando il grande campus non sarà pronto. Questi erano gli accordi. Che ci si incontri per chiarire». [E. Fovanna, *“L’Accademia non si sposta, respingiamo al mittente il progetto Grande Brera”*, [www.ilgiorno.it](http://www.ilgiorno.it)]

[...] Ferma opposizione degli abitanti del quartiere di Brera, al progetto finalizzato alla museificazione del Palazzo e, di riflesso, dell’intero quartiere, con l’estromissione della vitalissima Accademia. Il quartiere è cresciuto insieme con gli artisti e rifiuta ogni forzosa alterazione; grande allarme causano anche gli annosi lavori preventivati nella zona, come ad esempio ha insegnato la più che ventennale situazione dell’“eterno cantiere” a Palazzo Citterio. Ferma opposizione degli abitanti del quartiere intorno a via Mascheroni al trasferimento delle attività laboratoriali dell’Accademia nella loro zona, in quanto tali ne stravolgerebbero gli equilibri ed il carattere di zona residenziale medio alta; [...] Necessità per docenti e studenti dell’Accademia, di una sua espansione senza alcuna costrizione di trasferimento degli spazi attualmente occupati nel palazzo di Brera, agli spazi allargati della Caserma di via Mascheroni, soprattutto per il Museo dell’Accademia di Brera (1776-2015). Contestualmente, il passaggio nei nuovi spazi delle attività connesse alla didattica, alla ricerca ed alla produzione legate alla storia dell’arte, alla valorizzazione dei beni culturali, al restauro, alle nuove tecnologie etc. (lettera del Direttore dell’Accademia di Brera, Prof. Gastone Mariani, alla Dott.ssa Caterina Bon Valsassina, Direttrice MiBAC Lombardia)

[...] Nonostante le rassicurazioni del Commissario Mario Resca, le preoccupazioni sulla sede ma, soprattutto, sul patrimonio della storica Istituzioni Braidense, rimangono. Perché se venisse tolto tutto ciò che ha reso grande l’Accademia di Brera, dal nome alla sede al patrimonio, che cosa rimarrebbe per competere con le facoltà d’arte internazionali? (Silvia De Rosa e Domenico Liguigli, rappresentanti degli studenti di Brera) [*Trasferimento dell’Accademia di Belle Arti di Brera: dall’attuale palazzo...*, [www.cronacamilano.it](http://www.cronacamilano.it)]

Queste dichiarazioni, oltre a testimoniare la relativa staticità



del dibattito quasi esclusivamente giocato su reiterate quanto malriposte esigenze pratico-identitarie, attestano quella dimensione “agonistica” precedentemente evocata, autentico sfondo *culturale* sul quale l'intera vicenda si staglia. Non diversamente dai “tabellini” calcistici del lunedì mattina, con risultati, marcatori, statistiche o dai resoconti della giornata borsistica, si semplifica una problematica *complessa* entro coordinate rigidamente quantitative e questioni assurdamente povere e limitate.

Dei molti spunti che, infine, offre l'intervista a Leonardo Piccinini (Amici di Brera) curata da Silvia Favasulo trattengo solo quello relativo al confronto con Berlino che in essa si azzarda<sup>1</sup>.

«Non c'è nessun Paese al mondo che veda in così poco spazio tante ricchezze museali», dichiarò in un'intervista della scorsa estate Aldo Bassetti, il presidente degli Amici di Brera. Anche l'Isola dei musei di Berlino diventerebbe seconda rispetto all'isola dei musei di Milano, con Brera e il suo Orto botanico, Palazzo Citterio, il nuovo museo di Piazza della Scala, la Galleria e il museo Poldi Pezzoli». [Silvia Favasuli, *Benvenuti a Brera, la Pompei del Nord*, [www.linkiesta.it](http://www.linkiesta.it)]

Innanzitutto, visto che l'argomento è spesso citato, sarebbe interessante capire come vada soppesata questa benedetta *importanza* di un museo. In che senso, cioè secondo quali criteri, la nascente *Isola* dei musei milanese possa essere ritenuta “meglio” di quella berlinese. E se pure tale criterio esistesse (se esiste lui pure giace su un'isola al di fuori della storia, come l'arte a Milano), permettendoci così di stabilire la superiorità di un'*Isola* sull'altra, gli standard di Berlino resteranno ancora a lungo inarrivabili per Milano (come per qualunque altra città italiana). Il motivo è molto semplice e risiede nel presente (invisibile ai più a queste latitudini, come un'altra celebre isola): come spiegare altrimenti, se no, per quale motivo ci sono più artisti milanesi a Berlino che a Milano?

Chiudiamo qui, per ora, il nostro volutamente circoscritto *excursus* all'interno della questione Grande Brera. Restano

fuori molti altri temi, alcuni oggettivamente controversi e, forse, perfino di portata più ampia. Ad esempio la questione della *governance*, l'ipotesi di gestione mista pubblico-privato, da più parti indicata come unica panacea ai mali del patrimonio artistico italiano. Non è chiaro se si tratti realmente di un modello virtuoso come molti sono pronti a giurare [*cf.* Ornaghi, *in*: Romana, 2012], o solo d'un modo diversamente utile d'allocare risorse pubbliche come tanti temono. E sebbene molti la indichino come sola strada percorribile, altri sembrano più cauti e prima di imbroccarla chiedono specifiche garanzie a tutela della legittimità costituzionale degli atti, ma anche della «serietà e rigore culturale» delle singole iniziative [Emiliani, Guermandi, Montanari, et al., 2012], possibilmente facendo precedere ogni ulteriore intrapresa in questo senso da approfondite verifiche di *case* gestionali analoghi [Coliva, 2012].

## Note

<sup>1</sup> Nel gennaio 2010, intervenendo sulle pagine di 'Ananke, Sandro Scarrocchia accennava con altre premesse e prospettive all'esempio berlinese, ma la lezione, se nota, non fu ben intesa. Scrive Scarrocchia «Per tipologia il complesso di Brera potrebbe assomigliare, con la dovuta differenza di scala e di stratificazione, all'isola dei Musei di Berlino. Inoltre potrebbe fungere – debitamente potenziato – da fulcro della rete dei musei dell'Ottocento lombardo, di cui è già parte integrante, radicando l'orizzonte d'influenza nazionale e internazionale nel tessuto regionale e, dunque, dando nuovo impulso alla originalità e peculiarità della tradizione museografica e museologica italiana, fatta di reti e rapporti pulviscolari. Una realtà ostensiva e un modello alternativi al Louvre e al Guggenheim, ma che possono spingere altrettanto se non a maggior ragione gli abitanti di Shanghai ed Atlanta a visitare Brera. E l'Accademia Tadini di Lovere, la Carrara di Bergamo, la Certosa di Pavia, la Villa Reale di Monza.» Un rilievo che va significativamente oltre l'estasiata constatazione che «Non c'è nessun Paese al mondo che veda in così poco spazio tante ricchezze museali». Nello stesso scritto Scarrocchia individua nella coesistenza di istituzioni (e

funzioni) diverse il vero «[...] elemento qualificante il polo storico che Brera rappresenta. Esso ha mirato storicamente, da ultimo con Wittgens, Russoli e Styrling a un centro integrato di esposizione e ricerca culturale e artistica come pochi in Europa». Un contesto storico, culturale e *paesaggistico* davvero unico che il progetto che tutti(?) sognano di veder realizzato comprometterebbe per sempre.

### Bibliografia

- Bellini M., *Grande Brera, Grande Milano*, [www.corriere.it](http://www.corriere.it), (8 giugno 2010).
- Bonezzi G., *Grande Brera, l'ira di Carrubba "Non ci sto a farla fallire"*, [www.ilgiorno.it](http://www.ilgiorno.it), (1 luglio 2012).
- Coliva A., *Una Fondazione (virtuosa) per Brera*, «Corriere della Sera», 21 settembre 2012.
- Emiliani V., Guermanni M. P., Montanari T., et al., *Lettera aperta, "no" alla Grande Brera privatizzata*.
- Favasuli S. (a cura di), *Benvenuti a Brera, la Pompei del Nord*, [www.linkiesta.it](http://www.linkiesta.it), (8 luglio 2013).
- Fovanna E., *"L'Accademia non si sposta, respingiamo al mittente il progetto Grande Brera"*, [www.ilgiorno.it](http://www.ilgiorno.it), (30 giugno 2012).
- Romana M., *Signor Ministro ha qualcosa da dire?*, «Il Giornale dell'Arte», n. 321, giugno 2012. (Uscito anche con il titolo *Dallo Stato culturale alla cittadinanza culturale (dimenticate lo Stato-providenza)* sul «Rapporto Annuale Fondazioni. Rapporto 2012» de *Il Giornale dell'Arte*).
- Sacchi A., *Cantiere Grande Brera, decise le tappe dei lavori*, [www.corriere.it](http://www.corriere.it), (12 dicembre 2012).
- Scarrocchia S., *Per la Grande Brera: il progetto dell'Accademia*, «Ananke», n. 59, gennaio 2010.
- Stella A., *Brera, proteste per il «sì» al trasloco*, [www.corriere.it](http://www.corriere.it), (26 novembre 2009).
- Stella A., *Museo e laboratori, nasce Brera 2*, [www.corriere.it](http://www.corriere.it), (8 giugno 2010).
- Valtolina G., *«Ogni impresa deve investire nel patrimonio artistico»*, *Corriere della Sera*, 7 ottobre 2012, p. 27.
- [www.cronacamilano.it](http://www.cronacamilano.it) (Redazionale), *Trasferimento dell'Accademia di Belle Arti di Brera: dall'attuale palazzo storico, alla caserma di Via Mascheroni. La polemica non si placa*, (22 aprile 2010).
- [www.cronacamilano.it](http://www.cronacamilano.it) (Redazionale), *Trasferimento Accademia Brera, firmato accordo atteso dal 1976 ma non c'è spazio per la voce degli studenti*, (20 luglio 2010).
- [www.tafter.it](http://www.tafter.it) (Redazionale), *Grande Brera, la storia continua*, (13 gennaio 2010).



## “Il Museo nella città e la città nel Museo”: Franco Russoli e il progetto della “grande Brera”

Erica Bernardi

### The Museum in the City and the City in the Museum: Franco Russoli and the “grande Brera” project

*Franco Russoli (1923-1977) was director of the “Pinacoteca di Brera” from 1957 to 1977. In 1969, he exposed the state of decay of the museum and in 1974 he closed it. He held his last, provocative, exhibition in Brera in 1977: “Processo per il Museo” (Trial for the Museum), in which he presented a series of brilliant solutions for the serious problem of handling the space in the various institutions in Brera (the Observatory, the Library, the Art Gallery, the School of Fine Arts, the Botanic Garden among others). With the purchase of Citterio Palace, adjacent to Brera Palace, he was fulfilling his ambitious project of rearranging collections and activities on the premises: the “grande Brera” project, which was, unfortunately, interrupted upon his death.*

Dal 1957 Franco Russoli succede a Fernanda Wittgens nella direzione della Pinacoteca di Brera, ma è dalla fine degli anni Sessanta che fa del suo progetto la “grande Brera” una vera e propria ragione di vita<sup>1</sup>.

Nel '73 è nominato Soprintendente alle Gallerie di Milano e della Lombardia, la situazione di degrado dei musei milanesi è già un tema dibattuto da anni. Dopo lo slancio dell'immediato dopoguerra durato per tutti gli anni Cinquanta, la spinta propulsiva di crescita culturale della città lombarda subisce un forte rallentamento, e Russoli non riuscendo a sbloccare una situazione ormai al limite del collasso per i musei milanesi arriva fino all'atto, per certi versi provocatorio, di chiudere al pubblico la Pinacoteca di Brera nel 1974<sup>2</sup>.

La discussione era cominciata nel 1969 sul Corriere della Sera che decide di dare spazio a più voci che lamentano la situazione di abbandono della cultura a Milano. Un anonimo scrive: “Milano, sotto il profilo culturale, è una città morta [...] ha lasciato intiepidire sempre più i propri interessi culturali, si è allontanata gradualmente dalla cultura e dai suoi valori più genuini, fino a condurre un'esistenza arida, votata al solo progresso tecnologico”<sup>3</sup>. Russoli, sullo stesso numero, esprime il proprio punto di vista: “Il problema della situazione attuale e del necessario sviluppo dei musei a Milano, per una loro più attiva integrazione nella vita della città, deve essere visto in stretto collegamento con lo studio e i programmi di tutta la politica culturale milanese, in rispondenza alle esigenze di un nucleo civico che aspira al ruolo di metropoli europea”. Di Brera in particolare scrive: “Sulle basi delle collaborazioni e di intesa tra amministrazioni e organismi culturali diversi, si muove già lo studio per la solle-

cita soluzione dei gravi problemi di restauro, di ampliamento e riorganizzazione funzionale della Pinacoteca Nazionale di Brera, che abbisogna urgentemente di lavori di conservazione delle strutture edilizie e di reperimento e costruzione di ambienti nuovi per depositi ed opere, per restauri, per locali di esposizione”<sup>4</sup>.

L'idea di Russoli prende corpo fino ad arrivare a una definizione più dettagliata del progetto nel 1974. Il soprintendente alle Gallerie di Milano a quella data decide che la situazione della Pinacoteca è tanto preoccupante da richiederne la chiusura; il tutto in accordo con responsabili e addetti ai lavori del museo, “sia per le condizioni di fatiscenza ambientale, sia per segnalare l'impossibilità di un suo regolare funzionamento per mancanza di fondi, di impianti, di servizi e di personale”, e con l'appoggio degli “Amici di Brera e dei Musei milanesi”<sup>5</sup>. Nello stesso articolo inoltre esprime l'esigenza per il complesso di Brera di nuovi spazi per le attività degli istituti in esso raccolti: l'Accademia di Belle Arti, la Biblioteca nazionale, l'Osservatorio astronomico, l'Istituto lombardo, gli uffici della Soprintendenza e la Pinacoteca, tutti con un patrimonio in continua crescita. Russoli infatti lavora per ottenere la donazione delle collezioni di importanti famiglie milanesi, come Jucker, Jesi e Mattioli, ma il museo non è pronto ad accoglierle perché gli spazi sono insufficienti<sup>6</sup>. Egli lamenta la mancanza di spazio per “installare convenientemente depositi, laboratori, uffici, archivi, raccolte grafiche [...], attività didattiche, per esposizioni temporanee, [...] sale di lettura o di riunione, o per servizi di ristoro ai visitatori”, e anche “la carenza della struttura ambientale, la fatiscenza degli impianti (riscaldamenti, umidificazione, illuminazione, ecc.) e delle attrezzature (velari, lucernari, canalizzazioni, infissi, ecc.), oltre a quella della copertura del complesso edilizio generale del palazzo”.

L'acquisto di palazzo Citterio e del suo giardino, nel 1972 da parte dello stato, voluto fortemente da Russoli, è parte fondamentale della soluzione ai problemi di spazio e l'inizio concreto del progetto della “grande Brera”. Palazzo Citterio comunica

con quello di Brera e grazie alla concessione da parte del Comune dell'uso dell'Orto botanico e della chiesa sconsacrata di San Carpofo, avrebbe consentito di mantenere il “nucleo storico” delle raccolte della Pinacoteca e gli uffici direttivi e amministrativi nel palazzo di Brera; la ex chiesa di Santa Maria di Brera invece, sarebbe stata destinata alle esposizioni permanenti o temporanee e avrebbe funzionato da locale di raccordo con l'Orto botanico e i giardini di palazzo Citterio. Nei nuovi spazi all'aperto Russoli propone di fare un museo di scultura, “nelle serre riadattate, ambienti per l'esposizione di opere grafiche, sale di lettura, caffetteria e ristorante”. Palazzo Citterio è destinato agli uffici della Soprintendenza alle gallerie, ai depositi visitabili delle opere della Pinacoteca, “centri di studio e archiviazione del patrimonio artistico lombardo, biblioteche, sale riunioni, conferenze ed esposizioni, che consentano una vasta attività didattica, e la sede degli Amici di Brera”. Gli spazi della ex chiesa San Carpofo invece sarebbero stati assegnati a scuole e laboratori vari. Grazie alla denuncia di Russoli lo Stato italiano stanziò dei fondi per i primi interventi di ristrutturazione dei locali e questo consente la riapertura di dieci sale nelle quali è allestita una mostra sul progetto della “grande Brera”; le sale in cui si svolge l'esposizione mostrano volutamente le proprie ferite e accolgono opere d'arte di altissimo livello date in deposito dalla famiglia Jucker che dovrebbero, secondo il soprintendente, “avere potere di convinzione” sui cittadini, che avrebbero potuto “vedere finalmente parte di quelle importantissime opere pittoriche che da decenni sono segregate nelle riserve del museo, e che potrebbero e dovrebbero essere restituite allo studio e alla contemplazione del pubblico, permanentemente”.

L'ultimo atto Russoli lo compie nel dicembre 1976, poco prima di morire. Tra il '74 e il '77 rilascia molte interviste, partecipa a convegni e fa della battaglia per la “grande Brera” la propria bandiera, che porta infine ad una nuova esposizione dal titolo *Processo per il Museo* (1976). Una mostra dove il museo parla di se stesso ed espone al pubblico la situazione delle istituzioni contenute nel palazzo di Brera: la consistenza del loro patri-

monio, i lavori svolti e i metodi utilizzati, le nuove proposte di ristrutturazione delle singole istituzioni, i rapporti tra di loro e quelli con la comunità. La mostra è fitta di proposte e mette in evidenza la nuova idea di museo che Russoli teorizza in particolare negli ultimi anni; anni durante i quali, anche forse in funzione del nuovo ruolo di soprintendente alle gallerie, sente sempre più forte l'urgenza di rinnovare il museo inteso come luogo democratico e non elitario. Non più tempio, ma casa del popolo, in perfetta continuità con quello spirito partigiano che fin dalla giovane età l'aveva animato. Franco abbandona quasi completamente l'attività critica, di scrittore, di pubblicista, per dedicarsi a questa missione, che diventa una vera ossessione per lui. Riunisce un gruppo di ricerca composto da critici, storici dell'arte, direttori di musei, sociologi e designers, patrocinato dalla Fondazione Angelo Rizzoli, con il quale pone le basi per una profonda riforma del museo che ne avrebbe fatto un centro di propagazione delle idee, strumento attivo di partecipazione sociale e generatore di cultura.

A un appunto scritto poco prima di morire Russoli affida la sua definizione di museo, che suona quasi come un testamento, purtroppo disatteso: "Il Museo deve essere un luogo dove la ricerca dei beni culturali, sui documenti, serve a formare la coscienza per una azione di sviluppo o trasformazione dei sistemi sociali per rendere l'uomo libero in quanto informato. Un luogo di impegno, non di evasione o di isolamento o di separatezza."

## Note

<sup>1</sup> Fernanda Wittgens (1903–1957) è la prima donna a ricoprire il ruolo di direttrice della Pinacoteca di Brera; promuove la ricostruzione museografica di Milano ed è alla guida di preziose iniziative per la tutela del patrimonio artistico della città. Negli ultimi anni, s'impegna principalmente nel progetto "grande Brera", teso a rendere il museo milanese un centro attivo produttore di cultura: organizza conferenze, lezioni e corsi e s'impegna nella creazione di un laboratorio-scuola di restauro. È lei dopo aver incontrato Russoli nel 1946 alla Mostra



della scultura pisana del Trecento a volerlo subito a Milano al suo fianco per la ricostruzione dei musei milanesi. Franco Russoli (1923-1977), studioso e critico dell'arte, è nato a Firenze, vissuto e cresciuto a Pisa fino al 1950, anno nel quale, dopo aver vinto il concorso per un posto di Ispettore di ruolo all'interno della Soprintendenza alle Gallerie e Monumenti di Pisa, chiede e ottiene di essere trasferito a Milano, dove compie la sua intera carriera istituzionale fino a divenire nel 1957 direttore di Brera e il 14 giugno del 1973, soprintendente alle Gallerie di Milano e della Lombardia, ruolo che riveste fino al 21 marzo 1977 data della sua prematura scomparsa. Organizzatore di numerose mostre internazionali (Picasso, Modigliani, Bonnard, Vuillard ecc.) è stato tra i più attivi promotori del rinnovamento della museologia. Importante è il suo lavoro per la difesa dei beni artistici e storici del nostro paese e per la capacità di percepire, al di là del convenzionale, gli aspetti nuovi e attivi di quei movimenti artistici, non solo d'avanguardia, a cui si dedicò con passione esercitando una fitta pubblicistica su riviste e quotidiani nazionali. Nel 1975 è tra gli artefici della nascita del Ministero dei Beni culturali e membro permanente dell'ICOM. Il suo nome, anche per il pubblico meno attento alle vicende di arte e musei, è rimasto legato all'ultimo atto del suo lavoro di soprintendente ai Beni Artistici e Storici della Lombardia: il progetto della "grande Brera".

<sup>2</sup> G.D. La Grotteria, Per Franco Russoli, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2007-2008 (relatore G. Agosti), pp. 268-272.

<sup>3</sup> Anonimo, *La grande crisi dei musei*, in "Corriere della Sera", 18 maggio 1969, p. 9.

<sup>4</sup> F. Russoli, *La grande crisi dei musei*, in "Corriere della Sera", 18 maggio 1969, p. 9.

<sup>5</sup> F. Russoli, *Per Brera*, in *Il museo nella società. Analisi proposte interventi 1952-1977*, Milano 1981, p. 136; già in "Bollettino dell'Associazione Amici di Brera e dei Musei milanesi", novembre 1974.

<sup>6</sup> Solo in anni relativamente recenti le collezioni Jucker e Jesi hanno trovato definitiva sistemazione all'interno del museo, mentre una parte della collezione di Gianni Mattioli è stata data dagli eredi, sconfortati dai tanti anni in cui le opere non sono state esposte, in deposito a lungo termine alla Peggy Guggenheim Collection di Venezia ormai dal 1997.

<sup>7</sup> F. Russoli, *Per Brera*, cit., p. 138.

<sup>8</sup> F. Russoli, *Per Brera*, cit., pp. 138-139.

<sup>9</sup> F. Russoli, *Per Brera*, cit., p. 141.

<sup>10</sup> F. Russoli, *Processo per il museo*, in *Il museo nella società. Analisi proposte interventi 1952-1977*, Milano 1981, p. 136; già Nota introduttiva, catalogo della mostra *Processo per il museo* (Milano), Milano 1977, pp. 169-170.

<sup>11</sup> L'appunto viene riportato nel testo dattiloscritto di una conferenza su Franco Russoli tenuta da Eugenio Luporini il 22 aprile 1977, a un mese esatto dalla morte dell'amico, presso il Comune di Pisa. Il testo si trova nell'Archivio Russoli nella sezione di scritti raccolti dalla moglie Lella Russoli (Gabriella Tronchetti Russoli) dopo la morte improvvisa del marito.



Russoli durante una intervista televisiva negli anni Settanta

## La città di Brera patrimonio mondiale dell'UNESCO

Erica Bernardi, Giuseppe Davide La Grotteria, Maria Grazia Menna

### The Brera-city as a Unesco heritage site

*The strategic and still topical significance of Russoli's idea of the "grande Brera" is synthetically explained as an antagonistic model to the privatisation of culture and their reduction in consumerism.*

“Da anni, a Brera, cerchiamo di proporre un’attività che renda operanti i principi programmatici e i modi di attuazione di un lavoro per la conservazione, la tutela, lo studio e la socializzazione dei beni culturali [...]. È infatti nostra convinzione che sia necessario passare dal piano teorico alla realtà [...] e offrire al dibattito soluzioni” anche “sperimentali basate sulla conoscenza e l’analisi”<sup>1</sup> delle realtà attuali. Se queste parole non fossero state scritte più di trent’anni fa in occasione della mostra Processo per il museo da Franco Russoli, quando nel 1977 era già Soprintendente alle Gallerie di Milano e della Lombardia, la loro attualità porterebbe chiunque a pensare che siano il frutto delle riflessioni che in questi giorni accompagnano le note vicende di Brera. Ma proprio la loro origine, così lontana nel tempo, deve invece farci riflettere su come la questione braidense sia da troppi anni immutata e su come si siano già sprecate fin troppe occasioni per porvi rimedio.

Per cercare quindi di fare il punto della situazione e tracciare una linea che segua lo sviluppo di tali “processi evolutivi” è nata l’idea di analizzare la storia del progetto della “Grande Brera” tanto nella sua forma quanto nei suoi sviluppi metodologici. Per “Grande Brera” si intende quell’idea che, pur affondando le sue radici alla fine dell’Ottocento, venne ripresa da Fernanda Wittgens nel primo dopoguerra e sviluppata e resa concreta da Russoli negli anni Settanta quando, una volta chiusa la Pinacoteca Nazionale di Brera nel 1974, pose all’attenzione di tutti una situazione che pareva già allora insostenibile. Con quel gesto egli voleva inoltre evidenziare come il progetto della “Grande Brera” dovesse essere aperto alla partecipazione sociale e essere, come scrive Sandro Scarrocchia, “ancora una volta unitario con il momento della formazione e con le istanze

di ricerca e innovazione che venivano dal movimento studentesco e più in generale dal movimento operaio allora culturalmente egemone”<sup>2</sup>.

Successivamente al progetto di Russoli si può infatti dire che i tentativi di riqualificazione abbiano allontanato sempre di più la ricerca di una fruizione “orizzontale” dell’arte. Egli aveva infatti visto nel suo progetto l’inizio di un atto culturale che cambiasse profondamente il rapporto tra il museo e il cittadino. La sua idea di museo, e con esso l’assetto complessivo da dare al Palazzo di Brera, nasceva non solo dalla necessità di spazi più idonei o dalla convinzione che i fatti della cultura fossero parte viva e normale dell’attività civica, ma soprattutto da un confronto quotidiano con l’ambiente culturale non fatto certo di fenomeni eccezionali, dissociati o spesso casuali ma piuttosto di una costante collaborazione che portasse ad un miglioramento di tutte le parti. Egli riteneva inoltre che i problemi gestionali, non dovessero apparire come un ostacolo al funzionamento del museo, ma soprattutto non dovessero impedire la ricerca nel campo museale e museografico. In tal senso egli non voleva restituire il museo alla sua funzione tradizionale ma cercava di integrarlo alle altre attività di Brera, nel tentativo di creare una prospettiva diversa e più rispondente al concetto moderno del museo, della città e di un ambiente culturale che potesse essere definito tale.

Già nel 1964 infatti Russoli rilevava: “Qualcosa evidentemente non funziona, manca la coerenza e la base di una vera coscienza culturale: nella corsa allo straordinario, all’eccezionale, si perde di vista il normale, il vero segno di una civiltà diffusa e capillare. Si cercano alibi vistosi, distrazioni esibizioniste, per nascondere la carenza di veri principi morali e di ordinamenti amministrativi e giuridici elementari.” Un pensiero ancora attuale, vista la storia di questo Palazzo<sup>3</sup>, che non può che far riemergere ancora una volta la difficile comunicazione tra le istituzioni in esso contenute.

Ma la progredita figura di Russoli esercitava pienamente ciò che la sua professione gli permetteva d’intuire e a suo dire: “Un

museo non è soltanto luogo sacrale, cassaforte o archivio per gli addetti ai lavori, anzi deve essere soprattutto scuola e laboratorio, cioè zona in cui la contemplazione e la meditazione, si facciano attività vitale nella presa di coscienza del proprio stato presente attraverso l'esame della continuità storica, o il confronto con le testimonianze poetiche della condizione umana di altri luoghi e tempi. Quando l'opera d'arte non sarà più considerata un miracolo o un feticcio, ma quel prodotto dell'uomo che giunge a testimoniare la vita del proprio tempo nella dimensione assoluta dell'eterno, quando sarà intesa come un interlocutore sempre attuale, allora si comprenderà che il dovere di difenderla e ben conservarla non è noiosa pretesa di anacronistici individui, ma è impegno di ogni individuo che voglia essere politicamente cosciente del suo ruolo nella società in cui vive.”<sup>4</sup>

Egli auspicava inoltre la sostituzione del concetto di “bene” o “patrimonio culturale” con quello di “strumento” di maturazione e formazione civica e individuale. Così nel museo, si proponevano soluzioni in cui le opere fossero non più disposte in sequenza cronologica, ma accanto ad epoche e culture diverse, in un colloquio diverso fra loro, in modo che da puro elemento di didattica obbligatoria, diventasse un elemento socratico, di presa di coscienza, oltre che di conoscenza, con la dialettica del confronto e del rapporto della continuità storica: “Il documento accolto nel museo non deve essere considerato sul piano astratto di una sempre opinabile valutazione estetica, ma come modello formativo linguistico, in un'attualizzazione della storia, e come testimonianza, come documento di realtà storica.”<sup>5</sup>

Il progetto architettonico nasceva quindi dalla necessità di rivedere un modello di sistema dotato di una sua identità: da qui la necessità di rendere partecipi le istituzioni, gli Enti, il territorio e la città in un rapporto interdisciplinare che non ripensasse più al solito tempio, al solito archivio, al solito luogo cristallizzato ma a un luogo vivo dove il fruitore si sentisse parte attiva di quel processo storico che egli stesso stava vivendo. Si sottolineava così l'importanza del concetto unitario di bene culturale

e ambientale in grado di promuovere critiche e correzioni affinché il museo non diventasse arma di persuasione coercitiva, di alienazione, di elusività didattica, ma divenisse invece uno strumento di comunicazione di massa capace di mantenere i suoi doveri istituzionali di specificità scientifica senza trasformarsi in un padiglione della fiera della pseudo-sociologia.

Generazioni di artisti hanno infatti vissuto, lavorato e studiato a Brera senza mai sentirsi in un museo anche perché non si può dimenticare che la ricchezza di questa istituzione risiede nella sua storia che è fatta principalmente di quella “vocazione pubblica del sapere” che ha favorito l’osmosi tra le discipline scientifiche e umanistiche anche grazie alla presenza della Biblioteca Braidense.

Invece gli ultimi progetti che riguardano Brera non sono il frutto di una partecipazione condivisa, ma determinano una separazione del patrimonio culturale dalla collettività e lo pongono in una dimensione di solennità che l’arte ha superato da tempo<sup>6</sup>.

## Note

<sup>1</sup> F. Russoli, [Senza Titolo], in *Processo per il Museo*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera), Milano 1977, p.s.n.

<sup>2</sup> S. Scarrocchia, *Per la Grande Brera il progetto dell’Accademia: dichiarare patrimonio comune dell’umanità il polo storico dell’illuminismo lombardo*, nel dossier monografico di ‘Ananke, n. 59, 2010

<sup>3</sup> F. Russoli, *C’era una volta*, in “Pirelli”, n. 1 gennaio-febbraio 1964

<sup>4</sup> F. Russoli, *Una gioia non basta*, in: “*Il museo nella società, analisi proposte interventi 1952-1977*”, Milano – Feltrinelli, 1981; pag. 135

<sup>5</sup> F. Russoli, *I nuclei, la ricerca e l’insegnamento*, ivi, pag. 162

<sup>6</sup> Vedi in tal senso la rassegna di Davide Borsa, *La “Grande Brera” in Brera: frammenti di un’utopia sotto il segno della contraddizione*” nel dossier monografico di ‘Ananke, n. 59, 2010.

## Grande Brera: Percorso espositivo dei progetti

*Maria Grazia Menna*

### **A historic exposition of “grande Brera” through the projects**

*(Grande Brera: an explanation of the projects.) Today we feel the need to recover the culture to which we owe the birth and flourishing of Brera and then the need to prevent it from being dismembered. The value of this sharing of space and intent must be reiterated and, more importantly, the idea that culture is alive and part of normal civic must be loudly reaffirmed. An exhibition with an educational profile could (potrebbe?) sketch the history of the Braidense Palace as a whole through the exposition of important architectural projects for the “Great Brera” and their reconstruction as cultural events.*

Partendo dal principio alla base della cultura illuministica che ha fatto di Brera un punto di incontro e di facile circolazione delle idee, si vuole sottolineare come la ricchezza di tutte le istituzioni ed Enti che la compongono sia indispensabile per la formazione delle nuove generazioni. È infatti, dalla coabitazione tra queste istituzioni che è nato e si è sviluppato quel patrimonio che oggi dobbiamo difendere e valorizzare per riconsegnarlo intatto nelle mani di chi verrà dopo di noi. Mai come oggi sentiamo il bisogno di recuperare quella cultura alla quale si deve la nascita e la fioritura di Brera e quindi di impedire che questo corpo venga smembrato.

Nel quadro del primo appuntamento che ha discusso l'ipotesi della candidatura di Città di Brera a patrimonio mondiale dell'Unesco si inserisce la proposta di una mostra che vuole ripercorrere la storia del Palazzo Braidense nel suo complesso. Si tratta di un progetto approvato dal Consiglio Accademico di Brera nel maggio 2009 (sic!); una mostra didattica e divulgativa per chiarire il costituirsi dell'edificio e la sua ragione sociale, a partire dal momento della sua utilizzazione nell'ambito della Pubblica Istruzione<sup>1</sup>.

Il percorso della mostra pertanto si propone di affiancare la storia dei progetti di riforma, ristrutturazione e adeguamento dell'edificio che partono da Giuseppe Bossi e si sviluppano per tutto il Novecento fino noi. La presentazione<sup>2</sup> dovrà rileggere il patrimonio conservato all'interno di ogni singola istituzione, per dimostrare come il dialogo tra le varie Istituzioni, seppur a volte conflittuale, sia pur sempre stato produttivo e alla base di ognuno di esse. L'idea “Grande Brera”, ripresa dalla Wittgens nel primo dopoguerra e “consacrata” negli anni Settanta da Russoli, viene così riproposta e aggiornata sulla base di quelle

problematiche che ancora non hanno trovato soluzione. L'acquisto di Palazzo Citterio, ad esempio, nasceva proprio dalla necessità di ampliamento di ogni singolo ente senza tradire l'esigenza di colloquio tra le parti.

L'esposizione si snoderà lungo un percorso dove pannelli illustrativi integrati dalla presenza di documenti, si alterneranno ai progetti di riordino degli spazi di Brera e alle opere che ne testimoniano l'immenso valore del patrimonio. Saranno presenti inoltre delle video installazioni, con protagonisti alcuni degli attori di questa "lunga commedia" intervistati per l'occasione, che andranno ad integrare il percorso e offriranno la possibilità di ulteriori chiarimenti<sup>3</sup>. L'occasione della mostra vorrebbe anche essere lo spunto per raccogliere finalmente in un'unica pubblicazione la storia di questa istituzione, dai suoi inizi nel XII secolo ad oggi. Questa iniziativa potrebbe inoltre lanciare una serie di appuntamenti per far conoscere gli spazi e le attività di ricerca dei vari componenti del Palazzo, esattamente come si è iniziato a fare in occasione delle settimane dei Beni Culturali e altre iniziative consimili, riportando alla luce un patrimonio troppe volte e troppo a lungo trascurato, con una serie di ulteriori esposizioni di approfondimento che, a turno, potranno sottolineare i singoli valori di questo Patrimonio dell'Umanità.

Proporre oggi Brera sotto l'egida dell'Unesco vuol dire, quindi, valorizzare questa condivisione di spazi e di intenti ma, soprattutto, riaffermare a gran voce il significato che la cultura è parte viva e normale dell'attività civica, e non fenomeni eccezionali, dissociati o spesso casuali.

### **Schema dei nuclei espositivi della mostra**

Introduzione alla mostra e presentazione del progetto.

Breve storia del complesso braidense a partire dalle sue origini. 1882 la Pinacoteca di Brera viene resa autonoma dall'Accademia.

1912/13 progetto per l'Accademia nella R. Università alla Città degli Studi e nei giardini di Brera per le esposizioni annuali.



1933 progetto di edificio nell'Orto Botanico, Arch. E. Mariani, Professore dell'Accademia.

1935/40 progetti per i giardini di Brera degli architetti Figini, Pollini, Terragni, Lingeri.

1938/41 Isola Comacina progetti e realizzazioni di Lingeri per case per artisti e albergo.

1947/1970 direzione della Pinacoteca di Fernanda Wittgens affiancata da Gian Alberto Dell'Acqua che le subentrerà (1957-73); inizi della "Grande Brera"; Progetto di restauro del complesso Braidense dell'Architetto Pietro Portaluppi 1949/63 Nucleo centrale.

1972 al 1977 Franco Russoli e la "rivoluzione documentale": 1972 acquisizione Palazzo Citterio; 1974 chiusura Pinacoteca di Brera; 1974-1977 progetto La "Grande Brera".

1977-1986 interruzione lavori voluti da Russoli in Pinacoteca e a Palazzo Citterio. Sviluppo di nuovi progetti finanziati da Fondazione S. Paolo.

progetto degli Architetti J. Stirling e M. Wilford.

1998 l'Accademia acquisisce degli spazi in Brera 2 all'Istituto Zappa.

2001 progetto degli Architetti Italo Rota e Fabio Fornasari "Rileggendo Brera".

2004 progetto dell'Architetto Alberico Barbiano Belgioso per palazzo Brera. Progetto dell'Architetto Luigi Chiara per la nuova sede dell'Accademia alla Bovisa.

2009 progetto dell'Architetto Mario Bellini per il riordino del complesso di Brera, con intervento anche su Palazzo Citterio non previsto dalla Gara Concorso per la nuova Grande Brera destinato ad ampliare la Pinacoteca recuperando gli spazi dell'Accademia e recuperando Palazzo Citterio per il museo del Novecento e gli uffici amministrativi.

2013: nel 2012 il CIPE con il Fondo per lo sviluppo e coesione stanziò 23 milioni di euro per i lavori che verranno aggiudicati entro la fine del 2013 per:

Complesso Brera - lavori di restauro delle coperture del palazzo storico;

Palazzo Citterio - progettazione definitiva progettazione esecutiva e lavori di restauro dell'intero complesso

Caserme Magenta e Carroccio in Via Mascheroni - predisposizione del complesso destinato a sede succursale/campus didattico dell'Accademia di Belle Arti di Brera.

## Note

<sup>1</sup> Il progetto di mostra approvato dal Consiglio Accademico di Brera nel maggio 2009. Gruppo di lavoro: Sandro Scarrocchia e Dario Trento, curatori; Maria Grazia Menna, Silvia Perindani, Antonia Iurlaro, Giuseppe Davide La Grotteria, Erica Bernardi, ricercatori; Donato Fusco, collaboratore tecnico del video.

<sup>2</sup> G. Bossi, nato l'11 agosto del 1777, è stato uno dei principali protagonisti del neoclassicismo milanese accanto a Ugo Foscolo, Giuseppe Parini, Alessandro Manzoni e Carlo Porta. Infatti dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Brera, una borsa di studio a Roma gli permise di venire a contatto con i grandi modelli della pittura rinascimentale e della statuaria classica e di frequentare artisti come Antonio Canova, Felice Giani e Angelika Kauffmann. Rientrato a Milano, nel 1801, fu nominato segretario dell'Accademia di Belle Arti di Brera dove, a partire dal 1803, curò la redazione del nuovo Statuto che introduceva sostanziali riforme e novità nell'insegnamento accademico. Da quel momento in poi l'Accademia milanese iniziò a ricoprire un ruolo preminente nella determinazione del gusto del tempo in Italia settentrionale e con il suo lavoro Bossi diede un grande impulso alla Pinacoteca di Brera, che venne dotata del suo primo nucleo di opere. Bossi ricoprì tale incarico fino al 1807 anno in cui, con sua grande amarezza, rassegnò le dimissioni e iniziò a scrivere le sue Memorie, sotto forma di diario della propria vita, fino a pochi giorni prima di morire il 9 dicembre 1815. Cfr. C. Nenci, a cura di, *Le memorie di Giuseppe Bossi: diario di un artista nella Milano napoleonica, 1807-1815*, Milano 2004.

<sup>3</sup> Vedi in questo senso in questa sede anche gli interventi di Pulejo, Angelini, Manzoni-Palpacelli e degli allievi del corso di Teoria e storia del restauro.

## **Brera in Brera progetto preliminare. Logica, obiettivi, criteri**

*Alberico Belgiojoso*

### **Brera in Brera. Preliminary Project: criteria, objectives, goals**

*The whole process of the design "Brera in Brera" took into consideration all components involved: the relationships among the different Institutions there existing, the exhibition criteria for the Pinacoteca, the historical interest of the Palace, the needs of new vertical connections, the wide museum offer, the new architectural image designed, the increase of the attraction of the public and the related equipment.*

### **1. Le Istituzioni**

Rappresentano la connessione fra umanistica e scienze (impostazione dei Gesuiti; conferme nel sistema culturale di Carlo Cattaneo); si è voluto tener presente l'importanza di ciò nella rete dei percorsi e dei rapporti, nelle loro diverse forme.

### **2. La Pinacoteca**

Ne è stato organizzato l'ampliamento; si sono riorganizzati i percorsi di ingresso e di visita, tenendo conto di informazioni, biglietteria, guardaroba, bookshop; si sono identificati gli spazi "speciali" curandone la collocazione lungo il percorso di visita per permetterne la fruizione, ma mantenendo la continuità del percorso: i depositi visitabili, le collezioni private, le mostre temporanee.

Si sono proposte delle innovazioni nel sistema espositivo:

- maggiore visibilità delle caratteristiche architettoniche dell'edificio, e dell'immediato intorno urbano,
- riapertura delle finestre, svincolo dalle pareti dei sostegni delle opere, con setti all'interno dello spazio, uso della illuminazione naturale, con opportuni filtri,
- inserimento di spazi di sosta, lettura, consultazione volumi, ecc.

### **3. L'interesse storico del monumento**

Si è data molta importanza alla messa in evidenza della sovrapposizione delle epoche, perciò alla organizzazione di criteri e programmi di restauro mirati alla leggibilità delle loro caratteristiche architettoniche, al recupero anche delle componenti ora non visibili, e degli assetti originari, e all'adeguamento

all'interesse storico dell'edificio dell'allestimento museale e dei diversi interventi. Si è organizzata una organica strategia di interventi di vero e proprio restauro e recupero storico in diversi punti.

#### **4. Necessità di nuovi collegamenti verticali**

In particolare:

- ascensori nuovi nell'area del "Patio", per pubblico e uffici, per la Pinacoteca, per l'intera altezza dell'edificio,
- sistema di ascensore e scala nella zona nell'Osservatorio, studiando e sottoponendo alla Soprintendenza più di una alternativa mettendo a confronto l'ipotesi di aggiunta all'esterno (o nel "Cortile della Magnolia" o nello "Strettone"), e quella di limitata perforazione delle volte all'interno.

#### **5. Offerta museale ampia e diversificata**

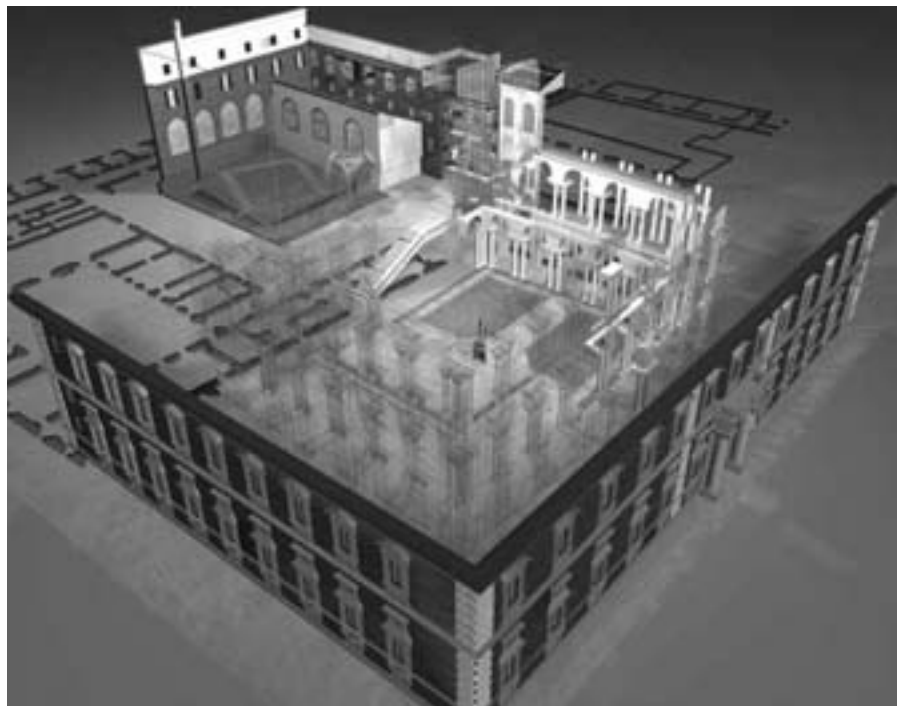
Nell'intero complesso, in particolare al Piano Terreno (con cinque presenze museali), con organizzazione di accessi e percorsi.

#### **6. Immagine architettonica nuova**

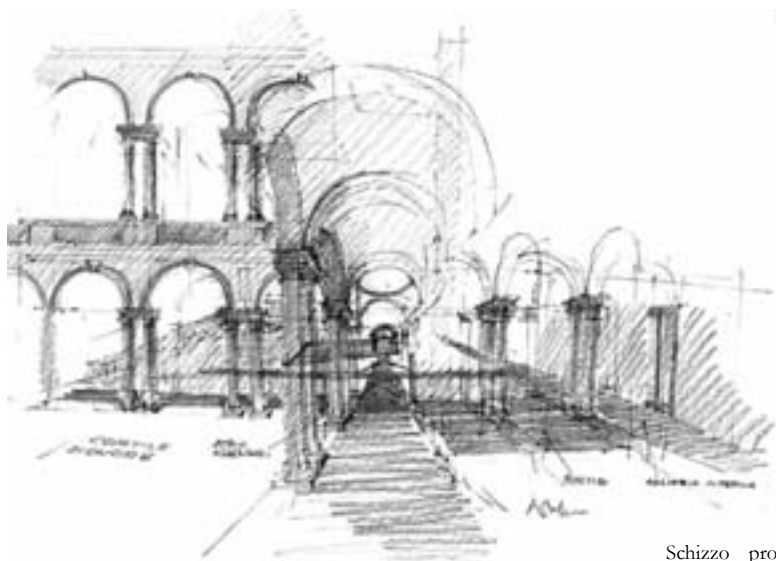
Ottenuta nel cortile della Biblioteca, con il grande Spazio dell'Accoglienza, senza alcuna demolizione di documenti storici.

#### **7. Incremento dell'attrazione del pubblico e relative attrezzature**

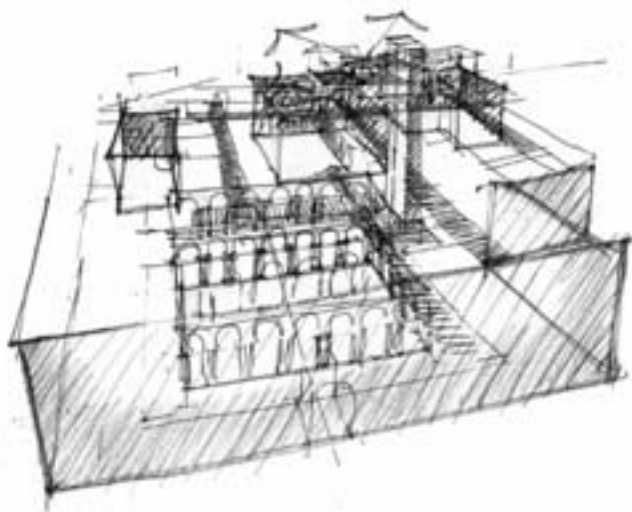
Si tratta di componenti fondamentali della presenza museale e del rilancio di Brera, in connessione con le altre Istituzioni presenti, per visitatori, docenti, studenti.



A. Belgiojoso, Progetto preliminare “Brera in Brera” 2005: spaccato prospettico della riorganizzazione dei percorsi orizzontali e verticali, con l’inserimento del nuovo corpo ascensori, rendering



Schizzo prospettico della Grande Accoglienza



A. Belgiojoso, Progetto preliminare "Brera in Brera" 2005: spaccato prospettico della riorganizzazione dei percorsi orizzontali e verticali, con l'inserimento del nuovo corpo ascensori, schizzo

## Brera mai vista: dal Museo al cultural landscape

Davide Borsa

### Brera never seen

*Has finally arrived the turning point for the prestigious building that hosts under its roof the Art Gallery, the Superintendancy, the Art Academy, the Astronomical Observatory, the Braidense Library and the Botanical Gardens? Is about to begin the completion of the endless restoration of Palazzo Citterio, at long last? The recent history of Brera Museum has been severely affected by the endless series of proposals, interruptions, and dashed hopes of architects, intellectuals and administrators that since the end of the '50s have had frustrated their every attempt to set new quality standards for fruition and architectural preservation. But the city needs much more than a new museum, especially in consideration of the 2016 Milan ICOM's 24th General Conference, "Museum and cultural landscape".*

### Belgiojoso prova a riportare l'architettura nel museo

Restando fedeli a una tradizione milanese che lega da più di 50 anni il nome dello studio BBPR ai Musei Civici milanesi, una provvidenziale concertazione tra Ministero dei Beni Culturali e dell'Istruzione ha reso possibile, attraverso il contributo di Banca Intesa, un incarico diretto all'erede e continuatore di questo patrimonio di esperienze, l'architetto Alberico B. Belgiojoso per la stesura di un ambizioso quanto realistico Progetto Preliminare (2005) che coinvolga in toto l'istituzione Brera per un importo stimato di 45 milioni di euro; incarico che si spera prosegua e proceda senza interruzioni. Sulla base di precise linee guida del Documento Preliminare alla Progettazione (2004), elaborato in concerto per ministero, direzioni e sovrintendenze da Roberto Cecchi, Laura Moro, Carla Di Francesco, Maria Teresa Fiorio, Alberto Artioli, Luisa Arrigoni, si scommette finalmente sulla possibilità di valorizzare in loco le differenti anime ora mortificate che fanno di questa istituzione che riunisce Pinacoteca, Accademia, Specola, Biblioteca Braidense, sede dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere e Orto Botanico un unicum: una nuova "Brera in Brera", con l'impegno di mantenere la pluralità di funzioni associata a un rafforzamento dell'immagine e dell'attrattività, contemporaneamente rilocalizzasse parte dell'Accademia, ma che non prevedeva però ancora Palazzo Citterio.

Solo un progetto che dialoghi e istituisca nuovi ma rispettosi rapporti con la complessa stratificazione dei valori storico architettonici dell'edificio può riconquistare la connessione con la città, recuperando "l'antica funzione simbolica di cittadella della scienza, dell'arte e della cultura all'intero complesso" senza snaturarne la memoria. Belgiojoso sostiene che la partita tra storia e progetto si possa giocare operando in un contesto dove proprio

la valorizzazione delle preesistenze ambientali, che ora significa conoscenza e conservazione della storia (e sua interpretazione come fatto progettuale) il significato diventi principale occasione di riscoperta delle qualità intrinseche del luogo. Attraverso una lettura degli assetti storici della fabbrica mossa da una conoscenza accurata dello stato di fatto si possono trovare gli spazi per un efficace aggiornamento dell'impianto storico-funzionale dell'edificio, cercando, nelle pieghe della storia, le motivazioni necessarie a legittimare il nuovo assetto funzionale sacrificando il meno possibile dell'esistente e restando quanto più vicini alla sua conservazione integrale. La nuova immagine di Brera viene affidata a quella antica e alle sue caratteristiche architettonico-morfologiche. Gli interventi programmati intendono proporre tramite una nuova organizzazione unitaria una migliore articolazione degli spazi storici integrata alla creazione di nuove aree di attrattività per il pubblico attraverso forme di fruizione contemporanee. Tutte le novità sono naturalmente in sintonia con il dogma modernista della riconoscibilità filologica dell'aggiunta, privilegiando un linguaggio di continuità con i vocabolari ormai "classici" dell'acciaio e del vetro. Sfruttando un cavedio, attraverso l'inserimento di un "nodo centrale", una struttura leggera e tecnologica di collegamenti verticali, viene riassegnato un ruolo ai grandi spazi dei percorsi e dei cortili, cavedi, androni, portici e loggiati, futuri protagonisti di una vera e propria promenade architectural.

Belgiojoso si esprime anche sull'allestimento della Pinacoteca: "Per la Pinacoteca, oltre ad aggiungere "setti", suddividere gli ambienti creando spazi ad hoc per alcune opere, naturalmente valendosi della consulenza illuminotecnica di Piero Castiglioni, ho proposto di aprire le finestre per collegare le sale all'ambiente esterno e alla luce naturale, aprire il sistema chiuso che non introduceva il valore del monumento. Far entrare l'architettura nel museo, con un accurato studio della permeabilità visiva, vuole dire avere finalmente uno spettatore integrato nell'ambiente che possa egualmente fruire dei quadri quanto della vista del cortile d'onore e dei suoi loggiati". Con l'inserimento della colonna di



ascensori si presenta l'occasione per proporre anche una nuova terrazza belvedere da ricavare nel sottotetto, conquistando un inedito punto di vista privilegiato sulla specola e i tetti della città. Una "struttura di attrazione" con caffetteria e sala lettura, a livello delle coperture, in collegamento con le sale d'accoglienza e in stretto rapporto con il nuovo cortile attrezzato e lo spazio di Grande Accoglienza ottenuto in condivisione da una galleria interrata a piano terra. La soluzione prevede lo spostamento della Biblioteca dell'Accademia con la ricostituzione del cortile corrispondente al nucleo più antico, e il suo "raddoppio" progettato sfruttando una serie di connessioni fra interno ed esterno, tra sopra e sotto, sfruttando la parziale elevazione di un percorso su un piano inclinato gradonato in vetro strutturale e la collocazione sotto di esso di una spazio comune di Grande Accoglienza attraverso la valorizzazione delle sale intorno al cortile e quelle nel sotterraneo. Attraverso una connessione orizzontale fra il Cortile d'Onore, il sistema delle gallerie e il cortile della biblioteca dell'accademia, imperniato sul collegamento verticale del "Nodo Centrale", si recuperano gli assi storici con la riapertura delle Serliane nelle testate delle Gallerie. L'agibilità degli incroci a piano terreno consente di dare nuovo respiro e efficienza ai percorsi esistenti. Si recupera di conseguenza il rapporto con il quartiere e le connessioni con l'Orto Botanico, lo Strettone, Piazzetta Brea e via Fiori Oscuri. Completano il progetto, oltre l'inconsueta attenzione al mantenimento degli allestimenti storici di Portallupi, la ripresa di quello smontato di Albini, Gregotti, nuovi depositi visitabili e il recupero di una nuova sala per l'esposizione dei grandi formati negli ambienti sotto la Galleria Napoleonica, che fu creata alle spese della Duecentesca chiesa di Santa Maria in Brea. Lo spazio sarà caratterizzato da un delicato intervento di "smontaggio" per il recupero filologico della leggibilità di brani dell'architettura antica inglobata nell'intervento ottocentesco di "riuso". Belgioioso sottolinea che "Il sistema espositivo, ma anche il progetto, deve adeguarsi alla complessità delle vicende storiche e far prevalere l'interesse verso una pluralità di informazioni, rispetto all'esigenza di un "fondale" armonico per gli

allestimenti e questi ultimi traggono vantaggio dalla presenza e complessità della stratificazione storica”. Anche a Brera la storia potrà avere finalmente la sua rivincita sulle mode, sulle occasioni e sull’egolatria architettonica, senza rinunciare alla qualità? Punti salienti del progetto sono la valorizzazione dei percorsi, la permeabilità alla luce, che è stato sempre un obiettivo dell’architettura storica, e l’idea della strada urbana coperta, straordinaria anticipazione per la cultura illuminista di quello che sarà la galleria Vittorio Emanuele per l’ottocento industriale, rimane un punto cardine di questo orientamento, che come vedremo però sarà negato dalle scelte successive con il progetto Bellini.

### **Citterio reloaded e una gara per Brera**

Qualcuno avrà certamente tirato un sospiro di sollievo, perché poi il carrozzone della grande Brera, partito nel 1975, sembra abbia ripreso a correre la sua pazza corsa contro il tempo, questa volta mettendo finalmente insieme volontà e soldi del Governo e complicità e determinazione del MIBAC. Infatti, anche dopo lo scoop di MACAO, che aveva esposto in piazza i panni sporchi riaprendo al pubblico (dopo la parziale riapertura con l’installazione Pig Island di Paul McCarty dovuta alla fondazione Trussardi) il bubbone di Palazzo Citterio, si è voluto fortissimamente impegnare un gruppo di lavoro che ha sviluppato bandi (ora in esecuzione) per spendere “subito” 21 milioni di euro e non subire la beffa di un’altra scadenza di finanziamenti mancata, rimediando in qualche modo all’ennesima pessima prova di programmazione e sviluppo, impostata su velleità politiche e slogan ad effetto, sfociata nella “gara internazionale di servizi per la progettazione” per 50 milioni di euro. Questa la montagna che ha partorito il topolino del progetto presentato dall’architetto Bellini, che una volta abbandonata finalmente la famigerata copertura del cortile e l’orto botanico (temiamo ahimè solo per motivi di costi) si occuperà di sviluppare il progetto “definitivo” post-preliminare, lasciando in un cono d’ombra le future responsabilità della delicatissima “fase esecutiva”. Ovviamente, a tre anni dal concorso vinto, rimaniamo con il cerino della par-

cella, un budget striminzito e un progetto virtuale, di cui i primi 10 milioni verranno spesi per l'ennesima manutenzione straordinaria del tetto. Il futuro è tutt'altro che certo per la Grande Brera, complice anche la necessità di liberare 3500 mq. ora occupati dall'Accademia, che in un sussulto d'orgoglio, dopo un periodo di opacità e di ripiegamento autolesionista su sé stessa, e anche per lanciare con nuova direzione un segnale di discontinuità, è finalmente riuscita ad organizzare questo convegno internazionale, focalizzando tre temi improntati a una forte tutela dell'identità del complesso: la creazione di una "Unesco chair" a Brera, l'inizio della procedura per la candidatura di Brera a sito Unesco e la volontà di un concorso internazionale per la nuova sede: temi che sono riusciti forse per la prima volta a far incontrare le varie anime dell'istituzione, Pinacoteca compresa, in un progetto per il bene comune. Ma Palazzo Citterio era rimasto incomprensibilmente fuori dal computo della prima gara, e forse ora sappiamo perché<sup>1</sup>: Grande Brera obiettivo virtuale, costoso e forse non così impellente, Citterio reloaded invece alla portata di budget e ambizioni, progetto gestibile "in proprio" con risorse "interne". Insomma, l'archistar Mario Bellini, selezionato dopo una gara internazionale, in castigo, con budget striminzito a fare i compiti da geometra, studiare percorsi, sistemare ascensori e preparare rendering di un allestimento che nessuno saprà effettivamente quando e come sarà fatto, mentre un manipolo di imprese e architetti dovrebbero rianimare il ventre della balena arenata del Citterio possibilmente entro il 2015. Utopia o realtà?

### **Pastrufazio capitale dei musei del mondo nel 2016?**

Il ministro Ornaghi ristanzia 70 milioni di fondi Cipe (Fondo per lo sviluppo e la coesione n.38 del 23 marzo 2012, pubblicato sulla «Gazzetta ufficiale» n.138 del 15.06.2012) «a favore di interventi prioritari nel settore dei beni e delle attività culturali - sedi museali di rilievo nazionale» per lo sviluppo e l'incremento dei luoghi di cultura, di cui 23 a Milano al progetto Grande Brera. Di questi, 17 sono destinati al Palazzo Citterio (1 miliardo e 148 milioni di lire nel 1972 solo per acquistarlo, per tacer del

resto), 4,5 alle coperture del palazzo di Brera (più di 6.000 mq già oggetto d'interventi di emergenza e mai rivisti radicalmente fin dagli anni cinquanta, che sistematicamente entrano in crisi a ogni evento atmosferico, l'11 agosto 2011 infiltrazioni d'acqua rischiarono di rovinare lo "Sposalizio della Vergine"!) e 1,5 per avviare la diagnostica e i preliminari del progetto Mascheroni (le due caserme Magenta e Caroccio del complesso), per trasferire una parte della didattica dell'Accademia: 1,5 per il trasferimento degli archivi dalla caserma Magenta alla caserma Annibaldi e per i rilievi strutturali e architettonici sulle caserme Magenta e Carroccio, che dovranno ospitare il futuro campus dell'Accademia, 800.000 euro per svuotare gli archivi e trasferirli, il resto per preparare la strada alla progettazione e al futuro "Concorso internazionale". La Grande Brera rinasce già vecchia? L'intervento a mosaico e spezzatino e i tempi allungati hanno piegato gli entusiasmi di Mario Bellini che, abbandonata l'idea di coprire il cortile, consegnerà il progetto definitivo lasciando l'esecuzione ai posteri di quella che assomiglia sempre di più a una manutenzione straordinaria, a cui manca poi solamente la famigerata «cessione» della gestione al «privato» come fondazione per accontentare gli appetiti del nuovo feudalesimo castale. Non sarà una operazione di grande profilo, ossia né il cortile del Louvre, anch'esso opera di Bellini con Ricciotti, né il nuovo museo di Louvre-Lens<sup>2</sup>, una coraggiosa operazione da 150 mln di euro, risolta in 10 anni.

E le collezioni? Con l'insediamento di una commissione scientifica per il riordinamento museale arrivano i preziosi consulenti Ferdinando Mazzocca e Nicola Spinosa. Si volta pagina, per tornare ancora una volta al passato: Brera com'era ai tempi dell'accademia, con tutte le opere fino ai primissimi dell'Ottocento, mentre anche i Macchiaioli andranno a Palazzo Citterio risanato. Il «progetto» del soprintendente Alberto Artioli e di Annamaria Terafina (con la Soprintendenza e la direzione regionale, la consulenza di Arkham Project Resource di Como, la collaborazione per le strutture dello studio Jurina) ha portato a una gara a cui hanno partecipato una ventina di agguerritissimi pronti a disputarsi la difficile eredità di James Stirling e dare una forma alle

macerie della storia, già emendata da Artioli da vecchi errori di progettazione. Basterà il blando approccio storicista a ricucire le ferite e la «messa a norma» a restituire un'anima che comunichi con la fruizione? Con che cosa si colmerà lo iato tra l'antico, la prima revisione degli architetti Ortelli e Sanesi e l'incompiuto (e in parte demolito) Stirling (1987)? In attesa degli esiti - il risultato, anche formale si conoscerà solo a posteriori, una volta assegnata la gara - il concorso è stato estremamente affollato, vi hanno partecipato una moltitudine di specialisti ansiosi di imprimere il proprio sigillo sull'annosa vicenda e aggiudicarsi i lavori. Non si può eludere il sospetto, però, che il maggiore impulso a questo tipo di gare venga soprattutto dalle imprese coinvolte nella realizzazione degli appalti più che dai contenuti progettuali. Questi casi di progetto-appalto non sono sempre una garanzia di risultato artistico, andando diluito e perso quel rapporto diretto e quel confronto dialettico tra progettista e committente che è alla base dei grandi e piccoli progetti di qualità. Riesumere il relitto del Citterio con il sistema degli appalti integrati e annesso bando fisarmonica al massimo ribasso sarà un dura sfida per l'associazione di professionisti e imprese chiamati a compiere il miracolo e a riconsegnare (partenza prevista gennaio 2013), Palazzo Citterio in 24 mesi, dopo 50 anni di polemiche e ricorsi, destinato poi ad accogliere mostre temporanee grandi e piccole e ampliare, come con la recente donazione della «grande Muraglia» di Consagra, le collezioni del Novecento Jesi, Vitali e Zavattini.

È comunque indispensabile allargare gli orizzonti anche per inquadrare il caso Brera e cambiare una prospettiva ormai obsoleta. Il collettivo Macao, dimostrando di riuscire a portare avanti la propria battaglia culturale anche in una zona difficile e semiperiferica come quella dell'ex Macello di viale Molise, non ha dimenticato il centro e dopo l'occupazione iniziale di Torre Galfa aveva richiamato l'attenzione su Palazzo Citterio, senza purtroppo trovare interlocutori, e poi stimolando i milanesi con un'operazione che avrebbe potuto rappresentare per la Milano di oggi quello che è stato il Piccolo Teatro per la Milano del dopoguerra<sup>3</sup> o il Teatro Valle per Roma, occupando per un giorno il

Teatro Manzoni, vera icona anni cinquanta, opera dell'architetto Alziro Bergonzo, decorata da Achille Funi e da Pericle Fazzini. Qualsiasi amministrazione custodirebbe gelosamente come un gioiello una architettura di siffatta qualità, che Macao ha temporaneamente riaperto mostrando la ferita della deroga al vincolo monumentale e alla destinazione culturale, in nome dell'ennesima miope operazione di cassa per realizzare uno dei più grandi centri commerciali del Nord Italia, di cui davvero non si avvertiva la mancanza.

### **La Città-Museo**

La mancanza di una coordinata politica museale per Milano è la bocciatura senza appello di una municipalità che lavora ancora sui problemi e sulle idee di vent'anni fa correndo dietro a modelli superati.

Si preannuncia un vero e proprio secondo sacco di Milano, che segue quelli storici denunciati da Cederna fin dal '75, perpetrato alle spese di quel patrimonio, da qualche lungimirante illuminista considerato minore, che più ne avrebbe potuto rinnovare l'identità storica, fornendo la garanzia di rappresentare in futuro una apprezzata meta turistica, città d'arte e capitale del design del Novecento italiano: mentre le disarmanti prove "liberiste" come City Life e Porta Nuova crescono, l'unica cosa che non manca sono gli spazi storici e il patrimonio dismesso, la cui sprovvista gestione, tra occasioni mancante e miopia mercantile, rischia di sfregiare Milano per sempre: luoghi straordinari come l'ex Palazzo INPS di Piacentini in Piazza Missori, l'ex Tiro a segno nazionale di Pzzale Accursio, "bene monumentale del Comune di Milano" dal 1983, bellissima struttura liberty circondata da un'area di 70.000 mq con i suoi spazi verdi, svenduto per la sede del nuovo consolato americano, il Cinema Astor, tra il primo e il secondo piano dell'edificio al numero 36 di corso Buenos Aires, denominato "Palazzo Argentina" e progettato da Bottoni e Ulrich terminato nel 1949, la Piscina Caimi inaugurata nel 1929 (mentre il PalaLido demolito si trasforma in PalaArmani), gli edifici residenziali Ceschina di Via Lamarmora 23 e di Pzza

Stuparich (sede del collettivo Spazio Mutuo Soccorso), il Cinema Maestoso inaugurato nel 1939, dotato di una sala da 1800 posti recentemente sgomberato dal collettivo ReMake, la già menzionata Torre Galfa, snello ed elegante grattacielo di Milano, progettato dall'architetto Melchiorre Bega nel 1956 e terminato nel 1959, l'Albergo comunale Isolabella, rivolto alle fasce più basse della popolazione, dava alloggio a lavoratori italiani ed extracomunitari in difficoltà e alle persone senza fissa dimora aspetta da 20 anni la ridestinazione, i garage, tra cui quello in via Rovello 14, in pieno centro, la splendida casa Morigi in via Morigi 8, La Casa degli Artisti progettata nel 1909 per ospitare ateliers d'arte per scenografi, scultori, pittori e fotografi, attualmente abbandonata in stato fatiscente, la residenza addossata alla Cappella Trivuzio, l'Istituto Marchiondi a Baggio di Vittoriano Vigano, manifesto del brutalismo italiano e si potrebbe andare avanti ancora a lungo... Quale museo e quali spazi meglio di questo patrimonio diffuso? Possibile che si aspetti solo la svendita o il definitivo colpo di grazia della «filiera immobiliare»? Possibile che si parli ancora solamente di un vecchio progetto e di mancanza di spazi, quando sono le idee e la progettualità, soprattutto a basso costo e a basso impatto che mancano? L'ex Scuola di via Mambretti<sup>4</sup>, dopo anni di chiusura è stata trasformata in albergo sociale; l'ex scuola di via Santa Croce, di fianco a Sant'Eustorgio, chiusa da diversi anni, è stata invece occupata dal collettivo ZAM; ma si potrebbe anche ripensare le destinazioni e gli usi di altri edifici, come l'Ufficio elettorale di via Larga 12, il Presidio vaccinale ASL di via Statuto, la Caserma Garibaldi a Sant'Ambrogio, per ridare alla città più qualità e dignità sociale e culturale. Migliore sorte poteva anche toccare agli edifici della Centrale del Latte, rasi al suolo per ospitare il nuovo campus per la Bocconi, e anche ai padiglioni storici del Policlinico. L'elenco di occasioni mancate nel nome del fare cassa<sup>5</sup> potrebbe essere ancora molto lungo.

La città muore e i negozi chiudono mentre manca il coraggio e la visione per riprogettare la qualità urbana e sociale diffusa: una «Città Museo» come casa dell'identità che passi attraverso

la riconquista dell'architettura come luogo simbolico, per una nuova dimensione pubblica, per generare nuovi flussi di socialità ed economie alternative, idee, emozioni, educazione, più che glamour, appalti, archistar, direzioni e curatori. Gli spazi ci sono, i modelli Europei anche, non c'è da inventare niente: Shedhalle a Zurigo, the MACBA a Barcellona, il Vanabbe Museum a Eindhoven, il NIFCA a Helsinki, il Rooseum a Malmö, il Reina Sofia in Madrid, musei che operano anche nel campo delle pratiche discorsive ed esperienziali, offrono un'idea di casa della cultura veramente e autenticamente europea, come la sanno incarnare solo le città, mentre per il riuso felice, senza rincorrere le sirene del mercato, in Europa i casi non si contano più, a partire dallo stesso antico Matadero comunale di Madrid, nel quartiere Arganzuela, un complesso di 165.415 mq interamente destinato a centro culturale e di creazione artistica per mostre, concerti, teatro, cinema ecc. Milano si appresta, per giunta, a diventare nel 2016 sede della conferenza generale dei musei di ICOM: «Milano capitale dei musei del mondo!» Forse bookshop, clubhouse, caffè e ristorante chic nel museo e boutique nei dintorni non sono tutto per fare Europa, come ben sanno i cittadini di Monza, impegnati a scongiurare la fiera permanente dell'antiquariato e il museo del Varzi a Villa Reale (del costo 27 milioni); e non bastano “format” collaudati o contenitori alla moda per raggiungere il risultato ambito, come dimostra la recente notizia della chiusura del Forma, il primo spazio interamente dedicato esclusivamente alla fotografia a Milano. Naturalmente, in questo quadro desolante siamo molto lontani non solo da un'idea di civiltà europea, ma anche da una di Nazione<sup>6</sup>. Penso che la strada da percorrere, in mancanza di una forte discontinuità, sia ancora purtroppo molto lunga e ancor più accidentata. Anche per Brera.

#### Note

Per la discussione del mio intervento su questo tema fortemente identitario per Milano desidero ringraziare Carlo Bertelli, Alberico Belgioioso, Marco Dezzi



Bardeschi, Sandro Scarocchia, Mario Bellini, Sandrina Bandera e Francesca Debolini.

<sup>1</sup> Il “soggetto attuatore” della Grande Brera nominato dal commissario straordinario Mario Resca era Mauro della Giovanpaola: Cfr. S. Rizzo, *La cricca: Perché la Repubblica italiana è fondata sul conflitto d’interessi*, Rizzoli 2010, P. Stefanato, *Il museo che non c’è*, <http://www.expansioneonline.it/2012/02/la-grande-brera-ritardi>

<sup>2</sup> Progetto dello studio Sanaa di Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa. Cfr. <http://www.louvreens.fr/> e *Il Louvre Lens apre al pubblico: la “folle scommessa” è stata vinta*, di F. Giuliani, *Repubblica.it*, 11 dicembre 2012

<sup>3</sup> Il 26 gennaio 1947 la Giunta municipale di Milano deliberò la trasformazione dell’ex cinema Broletto di via Rovello in sala teatrale.

<sup>4</sup> “La ex scuola, per anni chiusa e inutilizzata e già luogo di accoglienza lo scorso inverno di persone senza fissa dimora, diventerà la prima struttura sociale a basso costo della città con più funzioni: ospitalità per senzatetto, sistemazioni di emergenza per adulti e per famiglie in condizioni di particolare disagio[...] in concessione gratuita e vincolata alla destinazione d’uso, per massimo 20 anni. Una seconda vita per l’ex scuola in via Mambretti: diventerà un albergo per chi non ha una casa” <http://www.ilgiorno.it/milano/cronaca/2013/09/27/>

<sup>5</sup> In totale spregio di quanto ipotizzato dalla commissione Rodotà fin dal 2007. Vedi in questa sede intervento di Stefano Lucarelli

<sup>6</sup> Come scrive Montanari, “La Nazione ( cioè lo stato comunità, cioè i cittadini) possiede il patrimonio storico artistico a titolo di sovranità, nella forma di proprietà collettiva che trova il suo fondamento nel costituirsi stesso dello Stato” T. Montanari, *L’articolo 9: una rivoluzione (promessa) per la storia dell’arte*, in Leone, Maddalena, Montanari, Settis, *Costituzione incompiuta. Arte paesaggio ambiente*, Torino Einaudi, 2013, p. 39.

Rendering di presentazione del progetto definitivo della Nuova Galleria degli affreschi, Bellini Architect(s) 2013



### **III. Il contributo dell'arte contemporanea alla valorizzazione del patrimonio**

## Memoria del luogo

*Grazia Varisco*

### Memory of the place

*The Milan artist, former professor of the Academy of Brera, evokes a poetic and personal memory of the place, through the eyes of someone who has experienced Brera as if it were her own home, a place that is as unitary as a home.*

Ho vissuto, ho abitato Brera come casa ANCHE mia, da studente di liceo e accademia e poi..... dopo una lunga assenza,... da docente. Questo “poi”, questo distacco di circa 20 anni - dal 1960 agli anni '80-, non so quanto consciamente voluto... era un po' come se temessi di venire un po' fagocitata dal fascino del luogo... e di sentirmi coccolata nell'atmosfera protettiva e complice di fantasie poco concrete ...

Però ogni volta che poi, da docente, si profilava l'eventualità di venire spostata in altra sede, ho vissuto il timore /terrore dello sfratto. Non avrei potuto rinunciare alla mia Brera in cui mi ero formata artista e che ormai adulta contava di trasmettere ai ragazzi studenti, l'interesse e l'entusiasmo che mi hanno sostenuto in tanti anni di lavoro.

Il mio credere che Accademia e Brera (in via Brera 28) sono indissolubili ha ancora senso?

E in Brera che gode di antica fama (forse un po' in declino) dove gli spazi condizionano in modo avvilente una pratica immersiva e interattiva fra studenti e docenti come utenti di un programma di crescita, è sufficiente rivendicare che è una elastica palestra di proposte e di opportunità da raggiungere come una caccia al tesoro?

Ho cercato di insegnare la libertà di pensiero, tenendo conto e informando delle mie incertezze, con la sola certezza che fare arte è un privilegio impagabile anche senza successo. A volte, recentemente, sono gratificata dalla riconoscenza di tanti studenti adulti irriconoscibili ormai, signori barbuti o calvi o genitori di ragazzi in tesi di laurea che mi raggiungono con il desiderio di assicurarmi l'utilità del nostro rapporto in Brera. Qualche artista... Parecchi invece svolgono attività che riconoscono di avere iniziato con una attenzione ai fenomeni esami-

nati assieme nel mio corso. Critici, allestitori, grafici, eppure...

Eppure, qualcosa negli ultimi anni di insegnamento, mi ha preoccupato... Mi sembrava che l'enorme, inarrestabile cambiamento del mondo mi trovasse inadeguata nella mia proposta così perplessa e contraddittoria con i valori o disvalori incalzanti nel mondo dell'arte come in tutti gli altri campi. Allora cosa trasmetti?

Ora, in pensione da 5 anni, mi sento solo parzialmente al riparo da questa responsabilità perchè la mia attività continua, e i dubbi che coltivo con coerenza e che immetto nel mio lavoro, mi rendono estranea e mi lasciano immaginare altri percorsi che con più coraggio o forse anche solo con più energie vorrei esplorare, quasi a smentire una me stessa in cui mi sono abituata forse un po' pigramente, a riconoscermi.

Alik Cavaliere, una vera istituzione in Brera come libero pensatore, a cui ieri è stata dedicata una serata, a posteriori mi ha trasmesso questo pensiero di re-invenzione ... che lui sapeva praticare in arte con disinvoltura e che con generosità estendeva rendendo partecipi gli studenti.

Una Brera Accademia che tra i gessi di una qualificata gipsoteca ma per incuria sempre più compromessa, i disegni di Appiani in parte depauperati, la cattedra di Parini e altri arredi storici (finiti dove???) viveva e forse vive tuttora della prossimità nell'uso della Pinacoteca, dei percorsi nei corridoi verso l'Osservatorio e nel cortile verso l'Orto Botanico, del Cortile d'onore dove da sempre Napoleone sfida il freddo e gli studenti si accovacciano nella metà assoluta mentre nell'altra metà in Aula Magna, si sono avvicendate presenze di riconosciuta meritata celebrità...

Una vera Grande Brera tutta da reinventare con responsabilità rispettosa dello ieri, nell'oggi e nel domani.

## Tradizione e innovazione nel segno decorativo

Fausta Squatriti

### Tradition and innovation in decorative sign

*“Decoration” commonly means something ephemeral, to be consumed and destroyed without regret. It took centuries to have the courage to remove it, but nudity ends by representing another form of ‘decorum’. Decoration is beauty for its own sake, and this distinguishes it, on the ideological level, from art, which has subjects and purposes. In its representative void, decoration is used to transform spaces that are not identifiable places of perception. The history of the minor objects and their decoration shows the link from an innovation to another; these affirm themselves into fashion of everyday objects which can then become unfashionable, break while in use, but also can be voluntarily eliminated. Here, the decorative element, as a sign, assumes its relevance meaning much, much more than a diversion. Decoration has been able to satisfy the essential need along the whole path of human civilization until the present day, to add its own ‘mark’, a symbolic code that is socially useful to the group. Today, the reflux of decorated objects, even if completely different, returns to fill, or to try to fill, the existential void.*

Per decorazione s’intende, comunemente, qualcosa d’effimero, destituito dalle grandi emozioni, destinato ad essere consumato e distrutto senza troppi rimpianti, creato con impegno leggero, sia pur abile, anzi, necessariamente abile, ma che, se anche rientrante nella categoria delle opere minori, è stata per secoli irrinunciabile. Ad opera finita, si aggiunge la decorazione che nobilita il tutto, si aggiunge, per esempio, la cornice, che con la sua bellezza certifica l’importanza dell’opera che circonda. Così è stato per secoli. Nelle pitture ad affresco, era proprio la decorazione a creare le partiture dello spazio, piatto o prospettico, spazio immaginario all’interno del quale dovevano vivere le figure assumendo dallo spazio, decorato, la loro prima identità.

Ci sono voluti secoli per avere il coraggio di toglierla, ma anche la nudità finisce per rappresentare un’altra forma di ‘decoro’ che nel vuoto, o come si dice, nella ‘pulizia’, trova la sua bellezza abbinabile alla categoria dell’eleganza che dopo il razionalismo, eliminato il binomio eleganza e ricchezza, si associa alla sobrietà, alla mancanza di ‘segni’ denotativi e ridondanti nella loro ripetizione a catena.

Il buon gusto è una categoria critica ribaltata rispetto ai secoli precedenti, dall’affermarsi graduale della civiltà industriale, quando con la macchina si possono imitare, quasi alla perfezione, gli ornamenti altrimenti fatti a mano, originali, ora copiati per essere offerti a chi fino allora aveva vissuto nella quasi assenza di decoro superfluo, riservato ai ricchi. Così la copia, perdendo l’aura dell’originale, diventa fenomeno sociale diffondendo la cultura dello stile ed il gusto diventa anche cattivo, come tutto quello che manca di autenticità.

È solo con la produzione di oggetti appositamente studiati per l’impiego della macchina, protagonista e artefice della serialità e

non di copie di un originale, che il numero degli oggetti prodotti, tutti uguali, diventa la perfetta resa di una qualità che nel modello è soltanto immaginata. Il progetto ed il campione che ne deriva, non hanno valore se non come testimoni di un processo mentale, come autografi di un'idea, e come tale, assumono un loro valore estetico proprio in ragione di cancellature, note a margine, tutti elementi che raccontano il percorso creativo del progetto, altrimenti goduto nella sua algida finitezza. Ma un oggetto di design se rimane prototipo perde il suo appeal, diventa scultura, con le sue imperfezioni che solo l'esecuzione industriale avrebbe potuto eliminare, rendendo pieno merito all'idea di estetica dell'oggetto industriale.

Forse anche Canova non considerava esteticamente presentabili i suoi bozzetti di argilla, che ora a noi piacciono tanto, se poi era contento della loro esecuzione, lisciata, perfezionata, nel lento lavoro operato sul marmo, anche con l'aiuto di mani altrui.

Ma per tornare al decoro come prodotto dell'ingegno, esso afferma la possibilità di sprecare tempo, attenzione, denaro, per il piacere di un vezzo in più, capace di infondere, anche all'oggetto più umile, la dimensione dell'allusione, dell'ammiccamento anche cinico, ai nostri occhi moralizzatori, se pensiamo all'eleganza di certi strumenti di morte che non potevano rinunciare alla bellezza del decoro più magistrale, fuorviandone la funzione con un aspetto visivo raffinatissimo, quasi che non si potesse brandire un pugnale, una pistola, senza la mediazione, il distacco proposto dall'eleganza dell'oggetto che, almeno certamente nei casi di duelli cavallereschi e d'onore, carica di esteticità anche lo strumento di morte. Ma la pratica del decoro per fuorviare la funzione dell'oggetto si applica anche agli oggetti religiosi, talmente ridondanti di bellezza e decori da fare pensare alla deliberata funzione dello stordimento necessario alla preghiera, ma anche all'estremo omaggio alla divinità, cui si offre quanto si ha di meglio. Ma anche l'oggetto più povero non poteva essere lasciato solo con la sua forma, senza il conforto di un decoro, anche semplice, uscito dalla mano del suo artefice, gioiosamente.

I muri delle stanze finirebbero ugualmente anche senza la sot-

tolineatura delle cornici, il pavimento servirebbe ugualmente a farvi scorrere i nostri passi, anche senza le greche, i rombi che confondono la percezione dello spazio alleviando il percorso e la sua aspettativa, nelle stoviglie si conterrebbero i cibi senza bisogno di aggirarne la mera necessità attraverso i decori che ci rallegrano, distogliendo l'oggetto dalla sua prosaica funzione. Basti pensare a quanto i bambini si affezionano ad un determinato piatto, ad una tazza, oggetti che con i loro decori sono capaci di rendere loro meno ostile l'assunzione anche dei cibi meno graditi, arricchendoli con il racconto.

La nuova bellezza scarna degli oggetti funzionali e decorativi allo stesso tempo, alla vecchia maniera ma con poetica inversa, studiata dalle avanguardie storiche e poi definitasi come design, riduce la ridondanza delle forme e dei decori spingendo all'estremo limite la potenza decorativa di forma e materia, lasciate nude a raffigurare 'decoro' e 'funzionalità', dando luogo ad un nuovo concetto di 'bellezza', secondo il quale non occorre ricoprire con materia nobile una materia che le sta sotto, ma anche lo scheletro costruttivo ha la sua bellezza.

Alla metà degli anni '50, quando, in Italia ma non solo, l'arte astratta era ancora fortemente debitrice a Picasso, ma più indietro, agli Impressionisti ai quali aveva tolto la riconoscibilità dei soggetti salvandone l'atmosfera, la luce, ed a taluni questo pareva già molto trasgressivo, alla critica d'arte si pose il quesito del bello, che non si sapeva più veramente definire perché per tanto tempo il bello stava nella categoria della verosimile. Si optò, per definire le opere astratte nelle quali non c'era possibilità di riscontrare nulla di bello, per una categoria della morale, ma anche del gusto, definendole buone. Di quelle poi di cui non si capiva nulla, si affermava che fossero interessanti, e se, oltre a non farci capire nulla, dette opere erano gradevolmente colorate, le si definiva come decorative, con lieve disprezzo. Perché bello, buono e decorativo tutto assieme, non era possibile. Lucio Fontana, che riuniva in se queste tre virtù, mi diceva che per lui essere decorativo, era un onore. Pur nel ridicolo che possiamo leggere oggi in queste strettoie critiche, possiamo vedervi qual-

cosa di comprensibile, in qualche modo giusto per la mentalità di allora, ancora preoccupata di tenere distinti i generi dell'arte, non avendo appieno assimilato la loro mescolanza, introdotta dai dadaisti, cosa della cui importanza ci si rese conto tardi.

Alla decorazione si chiedeva di apparire e basta, di non avere significati, esattamente come alle belle donne.

A ben guardare, di significato sono colme le decorazioni di tutti i tempi, ed il perdurare di certi stilemi, protrattisi fino ad oggi, sia pure e meravigliosamente alterati, stilizzati, slittati dall'originario punto di riferimento, è sorprendente. Foglie di loto, pampini di vite, corna d'ariete, riccioli delle onde, e poi segni più astratti, svastiche, croci, prima ancora dei loro significati simbolici moderni, sono stati punti di decifrazione dell'uomo nell'universo, rappresentazioni grafiche del senso panico dell'esistenza.

Ma l'avvento massiccio della plastica, all'inizio degli anni '60, porta nel concetto di 'bello' una ventata d'aria fresca. La plastica, che non assomiglia a nulla di naturale, permette di introdurre il colore nella pasta stessa del materiale, all'interno, come il nero del bucchero etrusco, e con la sua duttilità, si può stampare e farla sgusciare dallo stampo, in certi casi anche in presenza di sottovuoti, anche perché gli stampi stessi sono in materiali sintetici e molli, favorendo forme ottenute a basso costo, prima impensabili. La plastica, entrata nel ciclo produttivo e consumistico sempre più serrato, già da tempo è oggetto di collezionismo, di culto, nei suoi prodotti migliori, ma utile sarebbe conservare anche i sacchetti della spazzatura, come segno del nostro tempo, per quando diventeranno rari, superati da nuove tecnologie che avranno cambiato ancora una volta i nostri oggetti d'uso, i nostri bisogni, i nostri 'segni'.

La sfida al rapporto funzione-forma entra nel contesto del costume. Per esempio, forchette con meno denti, cucchiaini quasi piatti, come apparvero proprio nei primi anni '60, lasciavano forse intendere che si poteva sorbire il brodo in piccole dosi perché mangiare per saziarsi, nella civiltà dell'abbondanza, non essendo più necessario non è elegante?



La decorazione è bellezza fine a se stessa, questo la distingue, sul piano ideologico, dall'altra arte, quella a soggetto e scopo. Nel suo vuoto rappresentativo, la decorazione serve a trasformare spazi non identificabili in luoghi della percezione.

Il vuoto di pensieri fa paura quanto l'assenza di oggetti; ne deriva l'ossessione nel dovere riempire il proprio tempo, pur di farlo passare in fretta, senza doverlo gravare con pensieri difficili, pesanti, dolorosi, e lo si fa con giochi, letture leggere, oppure ascoltando musica di intrattenimento, o rimanendo in luoghi pieni di gente e di oggetti.

Tale atteggiamento è associabile all'horror vacui tipico di molte culture, quasi che lo spazio libero conduca all'angoscia del vuoto. Ed ecco che i motivi ornamentali, alleggeriscono visivamente, ma prima concettualmente, il mondo artificiale. Nell'occupazione del vuoto sta la rivincita sul terrificante nulla, che può essere ribaltato, questo nulla, dalle opere d'arte 'maggiori', uniche, irripetibili, capaci di trasmettere per sempre quello stato di grazia, fortuna e tormento di chi lo riceve in dono dal proprio talento, ed emozione viva, nei secoli dei secoli, per tutti.

Ma di gesti minori è piena la vita che con essi si esalta, nella ritualità dello stile, e dalla vita all'arte, almeno nei secoli passati, il legame è stato stretto, affascinante, se non sempre rivoluzionario. L'arte del vivere, anche prima che diventasse arte tout court nella mente dei dadaisti, si è sempre manifestata nel piccolo, lasciando all'arte 'maggiore' il crisma dell'eccezionalità, culto e sinonimo, quasi, di ricchezza anche materiale. Offerta a tutti se in luoghi pubblici, e allora è lo stato, il potere, che ne decide l'importanza educativa, simbolica, sfruttando la persuasività della bellezza.

Ma è nella storia degli oggetti minori, e delle loro decorazioni, che si ricollega un'innovazione all'altra, affermandola nella moda legata agli oggetti d'uso, cui capita di passare di moda, venire rotti nell'uso ma anche volontariamente eliminati senza riguardo quando tutto quello che piaceva diventa al contrario causa di fastidio, perché invecchiando ci irrita, esattamente come non riconosciamo allo specchio i nostri lineamenti invecchiati, fino al

momento in cui, diventato raro, assurge ad oggetto di culto. Ed è così che il grazioso e guizzante ornamento dipinto su un oggetto d'uso, che pure serve quotidianamente ad alleviare la monotonia dei gesti quotidiani necessari all'accudimento ai bisogni del corpo, si butta e si rinnova. Perché dunque decorare ogni suppellettile, anche la più umile, mitigando attraverso un'opera di estraniamento la sua pura funzionalità? Perché è più gratificante bere in una coppa dagli orli sottili, lisciata anche e specialmente all'interno, in modo che i liquidi vi scorrano senza inceppi, decorata sia dentro sia fuori, fuori più che dentro, perché deve essere vista dagli altri, da coloro che non godono del liquido contenuto all'interno, ma che dalla decorazione ricca, o meno, dell'esterno, possono dedurne la bontà. Ecco che il decoro come 'segno' assume la sua rilevanza, significa molto, molto di più di un gentile diversivo, pur consentendo a chi lo produce, la libertà di scegliere il modo, lo stile, ed una volta trovato, di ripeterlo per quante volte occorra. Certo, la decorazione non è stata avanguardia, (ma oggi può esserla) è stata capace di accontentare il bisogno, essenziale, lungo tutto il cammino della civiltà dell'uomo fino ad oggi, di aggiungere il proprio 'segno' che, fin dalla preistoria, è il codice simbolico socialmente utile al gruppo, proprio là dove il colpo di genio è eversivo, prima di venire anch'esso assimilato.

La grande decorazione integrata all'architettura, per esempio quella islamica, ma anche indiana o bizantina, cinese o giapponese, produce, in quei luoghi sacri, una specie di stordimento, con la sua ossessiva continuità. Questa perdita della cognizione spaziale del limite, favorisce l'astrattezza della preghiera. In occidente l'arte della controriforma adottò quell'espedito per affermare il valore della fede cattolica: tanti santi, tanti putti, tanti fiori, tanti riccioli, tanto di tutto, la cultura dell'abbondanza trionfa nel barocco ed oltre, fino al progressivo impoverimento per risalire alla cultura della struttura non più celata, poetica nuova, nuova etica ed estetica del '900. Ma oggi, il riflusso del 'decorato', sia pure completamente diverso, è tornato a riempire, a tentare di riempire, il vuoto esistenziale. La piazza pulita del decoro non è servita a placare la fame di ricchezza, attribuibile alla necessità di meravigliare innalzandosi simbolicamente attraverso gli oggetti, verso una vagheggiata perfezione.<sup>202</sup>

**Accademia di Brera fra tradizione e innovazione.  
Rassegna delle produzioni braidensi ispirate al dialogo  
antico-nuovo**

*Raffaella Pulejo*

**The Brera Academy  
between tradition and  
innovation.**

**Review of Brera pro-  
ductions inspired by the  
ancient-contemporary  
dialogue**

*The subject of this paper is the relationship that contemporary artists, studying or working in the Academy of Brera, maintain with the models of the past. By models of the past reference is made to the wealth of didactic objects which has been collected throughout the history of the Institution since its very beginnings, and that still occupy classrooms and corridors today. The basic questions asked here are: why does the Academy of Brera resist any attempt to move away from the historical building of Brera, and to separate itself from the historical artistic patrimony, which is nowadays obsolete compared with contemporary artistic codes? Do the conspicuous remains of that didactic collection still have an influence on artistic education at a conscious or an unconscious level? Four different contemporary artists (Cayuela and Gatti, Ambiveri, Becroft, Fabro) are briefly considered here as case studies.*

Il tema di questa comunicazione è il rapporto che gli artisti che frequentano o hanno frequentato Brera come allievi o come maestri, intrattengono con i modelli del passato. Per modelli del passato intendo il patrimonio di oggetti didattici che ancora oggi - impolverati, impacchettati, mutilati o, i più fortunati, restaurati - occupano gli spazi fisici dell'accademia, le aule, i corridoi, la biblioteca, i magazzini.

Le domande di fondo sono: perché l'Accademia si ribella ad ogni tentativo di spostamento dal Palazzo di Brera, che di fatto significa "separazione dal suo patrimonio"? Il cospicuo residuo di quelle collezioni didattiche che si costituiscono insieme all'istituzione sono obsolete o hanno ancora un legame, consapevole o inconsapevole, con la formazione artistica che qui si persegue?

Io penso di sì, e penso che qualunque progetto su questa istituzione debba fondarsi sul principio del mantenimento della sua unità originaria, come fu pensata nell'età dell'Illuminismo. Due esposizioni, all'alba della storia dell'Accademia e della Pinacoteca che ne era parte integrante, costituiscono esemplari modelli di progetto, inizio e divaricazione al tempo stesso. La prima mostra inaugurale del 1806 pensata da Giuseppe Bossi mette in scena un programma nel quale l'eredità del passato e l'utopia del presente sono intrecciate, tanto quanto sono intrecciate le diverse istituzioni ospitate dal Palazzo di Brera.

L'esposizione del 1806 si apriva con la Sala delle Opere moderne che includeva i Premi degli studenti e dei Professori di Brera, seguita dalla Sala con i ritratti dei maggiori artisti lombardi. Questa sezione di artisti contemporanei introduceva alle

successive tre sale in cui erano in mostra dipinti dal XIII al XVIII secolo, molti dei quali confiscati alla Chiesa durante le campagne napoleoniche in Italia.

L'esposizione proseguiva in cinque sale in cui erano esposti i gessi sull'Antico delle collezioni didattiche dell'Accademia. Infine, una sezione di Scienze Naturali chiudeva l'itinerario<sup>1</sup>.

La periodizzazione nella sequenza che dall'Antico conduce in linea retta alla contemporaneità, viene capovolta da Giuseppe Bossi nell'allestimento dell'esposizione, stabilendo una gerarchia inversa che trova nell'arte del presente il suo apice, il suo senso e il suo valore civile.

Il clima politico cambiò rapidamente: la Repubblica divenne Regno e il generale rivoluzionario divenne Imperatore. Le utopie giacobine furono messe fuori legge e Bossi rassegnò le dimissioni nel 1807.

Nel 1809 la Reale Pinacoteca di Brera fu inaugurata in occasione del compleanno di Napoleone nella prospettiva imperiale che assegna ai musei un ruolo educativo centrale nella celebrazione del potere<sup>2</sup>. La chiesa di Santa Maria fu divisa in due orizzontalmente permettendo alla Pinacoteca di estendersi nella parte superiore della navata, nelle sale dette ancora oggi "napoleoniche". L'allestimento si dipanava lungo le nuove tre sale dominate dalla figura dell'imperatore, rappresentato da Antonio Canova nella nudità eroica del gesso di *Napoleone come Marte Pacificatore*.

Il museo nascente sostituisce all'intreccio dei linguaggi dell'arte e delle scienze, del presente e del passato, una collezione specializzata nella pittura, i dipinti - bottino di guerra, provenienti dalle campagne militari napoleoniche in Italia. La vocazione pedagogica e la volontà museale cominciano a collidere sin dall'inizio, in un processo che nel presente conduce le due anime del Palazzo di Brera ad una rivalità lacerante<sup>3</sup>. Una lacerazione che si radica nella storia di Brera: formazione contro conservazione, scuola contro museo, passato contro presente, generando nel tempo il degrado e l'immobilismo in cui annegano tutti i progetti di ristrutturazione del complesso di

Brera che ignorino il tema della sua multiforme natura.

Credo, però, che insieme alle ragioni politiche ed economiche, più forti si oppongano le ragioni della pratica artistica, come rivela una ricca storia ancora non scritta sul ruolo della formazione iniziale in accademia per i molti artisti che l'hanno frequentata e che si sono affermati nel mondo delle arti. Dario Fo, in tempi recenti ha in più occasioni ricordato l'importanza dei suoi anni giovanili di studente a Brera, sottolineando non solo e non tanto l'esperienza didattica di quegli anni, ma l'"ascendenza del luogo" e la coabitazione con il museo. In questa comunicazione scelgo quattro artisti, molto diversi tra loro, non assimilabili per affinità poetica, ma per affinità di vario grado con l'habitat di Brera.

### **Alex Cayuela e Matteo Gatti**

Inizio con un'installazione di due giovani allievi di Brera, Alex Cayuela Castilla e Matteo Gatti, *Connection 1/2/3*, presentata al Premio Nazionale delle Arti del 2011, esposizione dei lavori migliori delle Accademie italiane<sup>4</sup>. I due artisti, provenienti dalla Scuola di Nuove Tecnologie dell'arte dell'Accademia, lavorano con le tecnologie digitali e in particolare con tecniche di video mapping, una strategia che costruisce una narrativa intorno o su un oggetto, spesso architettonico, attraverso il digital mapping, ovvero la proiezione architettonica in 2D e 3D<sup>5</sup>. Sul calco di gesso di Ilisso, una delle sculture del frontone occidentale del Partenone, viene proiettato il sistema vitale: cuore che batte, sistema muscolare, sistema circolatorio... Il calco di gesso di Ilisso che prende vita, invece, è tra i più importanti nella collezione didattica dell'Accademia: donato da Canova all'Accademia nel 1820, fa parte del gruppo di calchi fatti fare direttamente dall'artista sugli originali di Fidia portati a Londra da Lord Elgin<sup>6</sup>.

Mi piace proporre quest'opera non solo perché poeticamente fa rivivere un "modello", altrimenti obsoleto rispetto alla sua originaria funzione didattica, ma anche perché esprime due anime dell'accademia presente: il suo intrecciare un dialogo con i

modelli del passato, mettendoli alla prova in una lingua nuova, il linguaggio delle tecnologie digitali, ultime a fare il loro ingresso nella formazione accademica. Apparentemente quanto di più antitetico si possa immaginare, poiché la narrazione svolge una rivisitazione del canonico sapere di studi anatomici legati alla formazione artistica pre-moderna, qui riproposto in una versione quasi “robotica”.

In questo caso, infatti, il calco di gesso, non funge solo da “schermo”: l'intervento di video proiezione innesta nella scultura un “meccanismo” temporale (battito cardiaco, flusso sanguigno...), riportando alla luce l'aspirazione più arcaica della scultura, la replica della vita vera.

Il critico americano John Burnham in un saggio del 1968, ha sostenuto che l'aspirazione ultima della scultura moderna è quella di introiettare i modelli complessi della cibernetica: i computers funzionano infatti come *automata* non antropomorfici, simulando il funzionamento degli organismi viventi attraverso modelli di intelligenza artificiale, cosicché nell'era digitale artisti e scienziati condividono idealmente una meta comune<sup>7</sup>.

### **Valerio Ambiveri**

Si chiamano “accademie” i disegni di nudo che costituivano la pratica matura della formazione accademica tradizionale. Dal Rinascimento alla rivoluzione delle avanguardie, il corpo umano racchiude tutta la perfezione e il disegno è la pratica più nobile dell'arte, diretta espressione del pensiero, emanazione visibile del concetto, e attività principale degli allievi. Il disegno di nudo dal modello vivente è il punto avanzato della formazione accademica antica. A esso si giungeva dopo che l'allievo si era esercitato sulla copia dalle stampe, poi sulla copia dalle statue e solo alla fine dal modello vivente. Lo scopo di tale lungo esercizio era quello di educare l'occhio a “ridurre” la varietà e l'imperfezione della natura alla forma ideale dell'arte. L'occhio e la mano esercitati sulle proporzioni delle opere d'arte, avrebbero corretto con un secondo istinto derivato dalla lunga pratica della copia, la natura imperfetta.

Paradossalmente è un esercizio alla cecità, quella cecità che gli impressionisti scoprivano uscendo dalle accademie e andando a dipingere nella natura dove tutto è mobile e si trasforma incessantemente.

Valerio Ambiveri insegna in accademia Digital video ma come artista pratica diversi linguaggi e diverse tecniche. I grandi disegni, grafite su carta, del 2010 dell'opera intitolata  $A \equiv V$ , sono parte di una narrazione sul tema dell'autoritratto. Queste *accademie* sono in tutto e per tutto disegni classici, tranne che per le dimensioni in cui appaiono scorci di una figura di proporzioni titaniche. Sospesi alle pareti, i disegni si tramutano in opera ambientale, impongono una spazialità che ci spinge indietro e dà a noi, spettatori terreni, misura delle nostre ridotte proporzioni umane. La figura dell'artista diventa potente, evocata dalla traccia della data di nascita (8.4.62), punto di origine della venuta al mondo dell'artista, e mantiene qualcosa della potenza brutale delle divinità preolimpiche che in altre occasioni sono state impersonate dal corpo e dal volto di Ambiveri.

Questa serie di disegni conclude il percorso dell'autoritratto, figura al confine tra ipertrofia dell'io, eccesso da vedere, e cecità come condizione ineluttabile dell'io, punto di partenza di ogni autoritratto e forse punto di arrivo<sup>8</sup>.

Nei video *Rotazioni Universali* (2011) che accompagnano i disegni, il corpo nudo dell'artista è raddoppiato in un alter ego femminile. Il pensiero scava in qualcosa che ha a che fare non con il visibile, ma con il sentire interno di sé. Varcata la soglia del buio, l'autoritratto incontra l'ermafrodito, l'origine. Le parti opposte del soggetto, appaiono in equilibrio in un eterno giro di rotazione e rivoluzione, come i pianeti nel cosmo.

### **Vanessa Beecroft**

Dal processo estremo di interiorizzazione di Valerio Ambiveri all'esternalizzazione estrema di Vanessa Beecroft, che ha studiato a Brera tra il 1988 e il 1993.

Se il soggetto dell'artista è ermafrodita per eccellenza, il soggetto femminile nella storia dell'arte occidentale è una co-

struzione della cultura patriarcale. Nella storia delle immagini il soggetto femminile appare interamente coincidente con l'oggetto, oggetto dello sguardo, quinta essenza dell'idea di modello. La copia del modello in Vanessa Beecroft è più che letterale: è "clonazione". L'artista fu coinvolta nella prima mostra ancora studentessa da un suo professore, Giacinto Di Pietrantonio. Non aveva niente di pronto, se non il suo diario in cui registrava ossessivamente la sua alimentazione insieme a molti delicati disegni, ed ebbe l'idea di proporre una performance in cui presentava trenta ragazze di Brera che indossano i suoi vestiti. VB01 è all'origine delle performances successive con modelle per lo più nude in una serie di luoghi anche extra museali, esposte in pose di languida o inquietante immobilità.

*"Mi piacciono le modelle perché non sembrano vere"* ha affermato Vanessa Beecroft in una intervista<sup>9</sup>. E inizialmente il contesto è quello della moda e dei corpi come oggetti di consumo, in una staticità statuaria che ne mette in scena lo svuotamento, anche anoressico.

Nella performance del 2008 a Palermo nella chiesa sconsacrata di Santa Maria dell'Agonia (VB62), la Beecroft dispone nell'abside della chiesa 27 donne dipinte di bianco. I corpi delle modelle si mimetizzano con 13 calchi di gesso messi in pose accademiche. Qui il modello si ricongiunge al punto zero della copia: il calco in gesso, la cosa morta dell'arte, l'oggetto mummificato da museo. La Beecroft che vive negli Stati Uniti dove è fortemente radicata la critica di genere, ha dichiarato di essere stata sollecitata a motivare anche in termini di denuncia sessista il suo uso dei corpi femminili, ma l'artista si sottrae a questo livello di significato.

È difficile non sentire riemergere in queste opere l'habitat vivo che ci è familiare in accademia, riscritto in una narrativa del tutto nuova. Aspetto che ci porta anche a riflettere sul modo di *farsi* della storia dell'arte nelle accademie sin dalle origini, cioè nel corpo dell'opera, prima ancora che nella filologia dei documenti<sup>10</sup>.



## Luciano Fabro

Un'indicazione del modo in cui la storia agisce nella formazione viene dal pensiero di un maestro. Luciano Fabro insegna a Brera tra il 1983 e il 2002, e l'immagine che propongo *Lo spirato* (1968-73), precede di molto la sua esperienza didattica in accademia. È un'opera sull'assenza, ma non è di questo che voglio parlare pur tenendola come sfondo, ma del concetto di storia in relazione al fare artistico nelle sue lezioni, raccolte nel libro *Arte torna arte* (1999)<sup>11</sup>. L'ultima lezione (12 maggio 1997) si intitola *La sciatteria*. È questa l'attitudine che comunemente epitomizza la personalità artistica, una eccentricità che si dà nella figura dell'artista come percepita dai più, "*trascurata nel vestire e insensibile alle convenzioni sociali*", una originalità prossima all'alienazione che ha al suo opposto una ricercatezza vicina all'affettazione e al dandismo. Nessun concetto può esserci più familiare all'interno del Palazzo di Brera. All'opposto della sciatteria, Fabro richiama dal lessico del rinascimento, e cioè dal Libro del Cortigiano di Baldassarre Castiglione, il concetto di "sprezzatura". Cioè l'idea di naturalezza tradotta nel linguaggio dell'arte, antitesi dell'accademismo. Laddove nel linguaggio filosofico e matematico il meccanismo viene spiegato ed esposto (dimostrato), nell'arte come nella natura resta nascosto all'interno. L'idea di naturalezza dell'opera nel pensiero di Fabro affonda nel concetto di storia che riporto con le parole dell'artista Bernhard Rüdiger, che con lui ha studiato a Brera:

*"Nelle lezioni di quegli anni [gli anni '80] Luciano parlava della storia non come di un evento lineare che si presenta a noi come stratificazione di problemi e momenti, la considerava piuttosto come intrinsecamente legata alla responsabilità individuale. Si potrebbe riassumere così questa idea complessa della storia: io che sono il frutto di un insieme di fatti che mi ha preceduto e creato, guardo alla storia da un punto di vista singolare; la storia quindi cambia, perché io la sto guardando e in un certo senso la sto rimettendo in ordine. ... Non pensava che un'opera fosse nuova perché diversa dalle opere precedenti, Luciano pensava che è nuova quell'opera che ha saputo cambiare le opere precedenti e che proprio per questo potrà determinare le opere ancora a venire. Un'opera fatta adesso, rimette in*

*dubbio tutte le forme che l'hanno preceduta, perché interviene direttamente su come noi pensiamo e guardiamo le opere esistenti secondo un'ottica nuova e inedita. ...Luciano pensava l'artista come un individuo che prende in carico delle forme, quelle forme appunto che rimettono in fila la storia, perché capaci di creare un nuovo orizzonte. ...L'artista è responsabile delle forme fatte – quelle che gli appartengono e anche quelle degli altri – e delle forme a venire<sup>12</sup>.*

È forse in questa prospettiva che in un video che documenta una lezione di Fabro ai suoi studenti nel 1997<sup>13</sup>, Fabro sceglie di farsi filmare non in aula, ma nel corridoio del ballatoio superiore in corrispondenza della sala della Pinacoteca che ospita *Lo sposalizio della Vergine* di Raffaello. Acquistato da Bossi nel 1805, ad uso della Galleria degli allievi.

## Note

<sup>1</sup> Giuseppe Bossi, *Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella Reale Accademia di Milano, nel maggio dell'anno 1806*, in Id., *Scritti sulle Arti*, a cura di R. Ciardi, Firenze 1982, I vol. pp. 335-406; F. Valli, *Giuseppe Bossi, una pinacoteca per l'Accademia*, in *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, Milano 2010, in particolare nota 2 con bibliografia.

<sup>2</sup> *Milano 1809...*, cit. In particolare, R. Cassanelli, *Musei di guerra, musei in guerra. A proposito dell'apertura della Pinacoteca di Brera il 15 agosto 1809*, 132-143, con riferimenti bibliografici. È verosimile che non vi sia stata una inaugurazione vera e propria, essendo "... nel giugno- luglio 1809, nel pieno della campagna militare (la battaglia di Wagram cade il 5-6 luglio), che determina un singolare vuoto di presenze politiche a Milano. Il 1 agosto infatti il viceré Eugenio è a Vienna insieme a Napoleone per il Te Deum di ringraziamento per la vittoria." Ibidem, p.134.

<sup>3</sup> In *Milano 1809...*, cit. si veda il saggio di S. Sicoli, *Per una ricostruzione storica del profilo di Brera*, pp. 81-104.

<sup>4</sup> Premio Nazionale delle Arti 2011 Arti figurative digitali scenografiche, (Coordinamento nazionale Roberto Morese, MIUR), Mostra a cura del Dipartimento di Arti Visive, Scuola di Nuove Tecnologie, Scuola di Scenografia dell'Accademia di Brera 17 giugno-10 luglio 2011, Milano 2011. Ringrazio Alex Cayuela Castilla per avermi permesso di proiettare il video al convegno.

<sup>5</sup> Qualche notizia sui giovani artisti e sul gruppo di lavoro Insynchlab di cui fanno parte, si trova in <http://www.ateatro.org/mostranotizie2.asp?num=135&ord=70> a cura di Anna Monteverdi.

<sup>6</sup> Sulla raccolta di gessi didattici dell'Accademia di Brera vedi A. Musiari, *I calchi da opere classiche*, in G. Agosti e M. Ceriana (a cura di), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Quaderni di Brera, Centro Di, Firenze 1997, pp.172-192

<sup>7</sup> J. Burnham, *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, George Braziller, New York; Allen Lane/Penguin Press London, 1968.

<sup>8</sup> Lo stesso Ambiveri in una discussione sull'autoritratto, mi segnalava il testo di Jacques Deridda, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1990. (trad. it. *Memorie di un cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003).

<sup>9</sup> <http://www.vogue.it/vogue-starscelebsmodels/vogue-masters/2010/02/vanessa-beecroft>

<sup>10</sup> E. Longari, *Le arti multimediali e l'insegnamento storico-artistico nelle Accademie di Belle arti. Appunti allo stato nascente*, in *Arte e media*, (a cura di A. Balzola e della Scuola di Nuove Tecnologie dell'arte di Brera), Milano 2010.

<sup>11</sup> L. Fabro, *Arte torna arte. Lezioni e conferenze 1981-1997*, Milano 1999.

<sup>12</sup> Testo di B. Rüdiger, in *Maestro torna maestro*. Atti delle giornate di studio, 3-4 febbraio 2010, Accademia di Brera, a cura di L. Cherubini e R. Pulejio, Silvana Editoriale, Milano 2013.

<sup>13</sup> Video di Giampaolo Penco, Luciano Fabro, *Video est*, Trieste 1997.



Alex Cayuela e Matteo Gatti,  
Connection 1/2/3 installazione  
2011



Alex Cayuela e Matteo Gatti,  
Connection 1/2/3 installazione  
2011

Valerio Ambiveri, Rotazioni  
Universali, 2011, video



Valerio Ambiveri, AΞV, 2010,  
grafite su carta



Vanessa Beecroft, VB62, performance nella chiesa di Santa Maria dell'Agonia, Palermo 2008



## **X l'Universo Invisibile: un percorso fra astronomia e arte. Dialogo interistituzionale nella didattica dell'Accademia**

*Alessandra Angelini*

**X the invisible Universe: a journey between astronomy and art. Inter-institutional dialogue in the didactic of the Academy**

*X the invisible Universe was the event organised to celebrate the 250th anniversary of the founding of the Brera Observatory and the 50th anniversary of the birth of high-energy astronomy. It was an opportunity to reiterate the relevance of the dialogue between artists and scientists. The project consisted of two phases, the first was a series of seminars with the participation of 50 students from the Academy and many astrophysicists involved in the most advanced contemporary cosmological research, and the second consisted of two exhibitions in the autumn of 2012: in Milan, at the former church of San Carloforte, and in the historic Villa Confalonieri in Merate, with the involvement of the surrounding shops.*

La luce ad alte energie e la sua capacità di svelare, attraverso satelliti in orbita nello spazio, parti dell'universo invisibili all'occhio umano, è il tema di *X L'Universo Invisibile*, un evento multidisciplinare che ha coinvolto due storiche istituzioni della vita artistica e culturale lombarda, l'*Accademia di Belle Arti di Brera* e l'*INAF – Osservatorio Astronomico di Brera (OAB)*, unitamente all'*ASI – Science Data Center* e che ha permesso di approfondire, attraverso momenti di studio e eventi espositivi, l'atteggiamento dell'uomo e dei linguaggi artistici nei confronti del cosmo e delle sue componenti più misteriose.

### **Arte e Scienza, un dialogo costante**

Curiosità e spirito di ricerca, due aspetti che accomunano scienziati e artisti, sono stati determinanti per intraprendere un'esperienza progettuale condivisa, capace di coinvolgere sul vivo astrofisici e artisti, questi ultimi tutti studenti provenienti dalla Scuola di Arti Visive dell'Accademia di Brera, cercando di promuovere un concreto confronto tra le due realtà e favorendo a questo scopo incontri e discussioni sui temi trattati.

Il concetto di *invisibile*, e il corollario di suggestioni che ne deriva, si è rivelato terreno efficace per la conduzione di questo incontro interdisciplinare: se per lo scienziato infatti, attraverso le tecnologie derivanti dalla luce ad alte energie, è possibile vedere parti del cosmo non visibili agli occhi e all'ottica tradizionale, per l'artista il concetto di invisibile e quindi la possibilità di svelare realtà nascoste, è da sempre argomento di riflessione e fascinazione. Oggi l'astrofisica ci apre gli occhi, se così possiamo dire, su un nuovo, immenso settore della realtà *non visibile*.

il cosmo e le sue parti oscure, un aspetto della realtà che i telescopi X sanno individuare e trasmetterci.

Alla luce di queste complesse e affascinanti tematiche e con l'intento di sensibilizzare e rendere partecipe anche la città e il suo territorio, il progetto ha avuto inizio a fine 2011 con una prima fase seminariale dedicata allo studio delle tematiche scientifiche e si è concluso nell'autunno 2012 attraverso due importanti momenti espositivi e diverse iniziative culturali: a Milano, dal 12 settembre al 2 ottobre 2012 presso l'ex-Chiesa di San Carpofo e nei negozi adiacenti della zona Brera e a Merate, dal 13 ottobre al 27 presso l'antica Villa Confalonieri e i negozi del centro storico.

L'evento ha inoltre rappresentato la naturale prosecuzione del dialogo già instauratosi tra la nostra Accademia e l'IOAB attraverso la realizzazione della mostra "*L'Universo dentro*" nel 2009 durante l'anno Internazionale dell'Astronomia. Se in quell'occasione la tematica che univa artisti e astrofisici si riferiva all'Universo inteso in senso lato, nel progetto del 2012 l'attenzione si è focalizzata su un aspetto specifico della ricerca scientifica contemporanea: *l'astronomia a raggi X e i satelliti con telescopi spaziali*, creati dall'uomo per l'indagine dello spazio basata sulle alte energie: la mostra è stata infatti organizzata in occasione del 50° anniversario della nascita dell'astronomia X che ha coinciso con il 250° anniversario della fondazione dell'Osservatorio Astronomico di Brera, oggi parte dell'Istituto Nazionale di Astrofisica. Una data significativa quella dei cinquant'anni dell'astronomia X individuata per celebrare il padre di queste sofisticate tecnologie: l'italiano Riccardo Giacconi, premio Nobel per la Fisica nel 2012.

E sempre di continuità con il passato parliamo quando pensiamo alla sede dove il progetto è nato e si è contestualizzato: il Palazzo Brera. Un luogo affermatosi nei secoli come culla di incontri ed elaborazioni culturali, tale da poter vedere nel '700 la fondazione, in anni molto vicini tra loro, di alcuni tra i più importanti istituti culturali della città di Milano: l'Accademia di



Belle Arti , l'Osservatorio Astronomico, la Biblioteca Nazionale Braidense, l'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere e l'Orto Botanico.

### **I seminari e le mostre**

La complessità delle tematiche affrontate e la necessità di fornire agli studenti informazioni specifiche sugli argomenti proposti, hanno portato alla realizzazione di una decina di seminari scientifici organizzati dall'INAF- Osservatorio Astronomico di Brera, condotti da eminenti astrofisici tutti operanti nel mondo della ricerca scientifica contemporanea.

All'interno dei seminari, svolti nella Cupola a Fiore dell'Osservatorio Astronomico di Brera, gli scienziati hanno illustrato ai giovani artisti, attraverso lezioni frontali, le più avanzate teorie sulla luce mostrando modelli in scala dei satelliti e dei telescopi per raggi X, ed affascinanti immagini di sorgenti astronomiche; elementi che hanno costituito lo spunto per la successiva creazione artistica degli studenti e che hanno offerto, accanto alle nozioni scientifiche, una visione del paesaggio-cosmo di alta emozionalità.

In seguito a questi incontri, gli studenti, in tutto circa 50, affiancati dai propri docenti, hanno creato le opere d'arte successivamente collocate nelle diverse sedi espositive.

In entrambi gli allestimenti, sia nella sede di Milano, Ex chiesa di San Carloforò, sia nell'antica villa Confalonieri a Merate abbiamo volutamente alternato l'esposizione delle opere d'arte a quella degli *oggetti scientifici* anche a sottolineare il rapporto affascinante e suggestivo che può nascere dall'incontro tra due diverse forme di bellezza, entrambe prodotte dalla creatività umana.

Tra le opere in mostra, che hanno coinvolto linguaggi tradizionali e nuove tecnologie: video, grafiche, dalle incisioni stampate su preziose carte a mano alle grafiche digitali di ultima generazione, sculture di luce, intervallate con opere tridimensionali realizzate con materiali naturali, e poi pittura, fotografia digitale, scatti analogici realizzati con banco ottico, camera con

forostenopeico, installazioni. Ogni opera comunicava la volontà e le intuizioni degli artisti determinati a scegliere il linguaggio, la tecnica, il materiale più idoneo per trasmettere il personale pensiero creativo.

A completare il materiale in mostra, sono stati inoltre realizzati, a opera di alcuni studenti della Scuola di Grafica dell'Accademia, su progetto di Stefano Sandrelli e Alessandra Angelini, tre poster di grandi dimensioni pensati secondo criteri di contaminazione grafica tra segno immagine artistica e informazione scientifica. In questo caso specifico, una sperimentazione rivolta a restituire sul piano emozionale la comunicazione del dato scientifico.

La curatela del progetto e delle esposizioni, in sintonia con lo spirito di team che ha accompagnato tutto il percorso del progetto, si è espressa attraverso la costante collaborazione tra i curatori scientifici della mostra, gli astrofisici Stefano Sandrelli e Monica Sperandio dell'INAF - Osservatorio Astronomico di Brera, e chi scrive, Alessandra Angelini, curatrice artistica, artista e docente all'Accademia di Brera.

## **Conclusioni**

Il progetto X L'Universo Invisibile, si è posto dunque, come anello di comunicazione tra due diversi modi di approcciare il reale: gli scienziati, attraverso la lettura artistica prodotta dalle opere degli studenti, hanno potuto “vedere” il loro contesto scientifico con gli occhi del sogno e dell'immaginazione.

Gli artisti hanno accostato mondi e metodi di indagine della realtà a loro in gran parte sconosciuti.

Un richiamo ai ruoli diversi, ma complementari che scienziati e artisti sempre più sono chiamati a sostenere in vista di un'umanità globale in ambiente sostenibile: la Scienza chiamata a fornire continue e nuove conoscenze sulla natura e le leggi del cosmo che riguardano in definitiva la vita di tutti; l'Arte e in senso ancora più esteso, la cultura, con il compito fondamentale di accostare l'umanità al dato scientifico e di stimolarne una visione critica e consapevole attraverso la sensibilità poetica.

*A destra:*  
Progetto/mostra  
“X L'Universo invisibile,  
Spettro elettromagnetico,  
San Carpoforo 2012





## Architettura arte progetto

Cesare Ajroldi

### Architecture art project

*The paper is divided into two parts; the first deals with the relationship between the terms of the theme and mentions several of the main hypotheses involved starting from the first part of the modern era and reaching present-day positions. In the second part, a specific case is considered linked to the PhD Studies in Architectural Design in Palermo that Brera takes part in, mostly concerning the subject of the restoration of modern works, which, during the nine years leading up to 2011, was the exclusive theme of the Doctorate studies. This second part will also provide an opportunity to discuss the theme regarding the role and future of Brera which is the main subject of this conference.*

Questa relazione è composta di due parti: nella prima esaminerò il rapporto tra i termini del tema, attraverso la citazione di alcune delle principali ipotesi su questo, a partire dalla prima età del moderno fino a giungere alle posizioni più attuali. Nella seconda tratterò di un caso specifico, legato al Dottorato in Progettazione Architettonica con sede a Palermo, e di cui Brera è sede consorziata, con la presenza di Sandro Scarrocchia. Questa seconda parte mi consentirà anche di affrontare il tema del ruolo e del futuro di Brera, tema centrale di questo congresso.

All'inizio del XX secolo, la posizione più nota e più radicale è quella di Adolf Loos con la netta distinzione tra arte e architettura in generale: riporto anche le osservazioni di Aldo Rossi su questo tema, scritte nel 1959.

Scrive Loos su *Das Andere*<sup>1</sup>:

*La casa deve piacere a tutti. A differenza dell'opera d'arte, che non ha bisogno di piacere a nessuno. L'opera d'arte è una faccenda privata dell'artista. La casa no. L'opera d'arte vien messa al mondo senza che ce ne sia bisogno. La casa invece soddisfa un bisogno. L'opera d'arte non è responsabile verso nessuno, la casa verso tutti. L'opera d'arte vuol strappare gli uomini dai loro comodi. La casa è al servizio della comodità. L'opera d'arte è rivoluzionaria, la casa è conservatrice. L'opera d'arte indica all'umanità nuove vie e pensa all'avvenire. La casa pensa al presente. [...]*

*Dunque la casa non avrebbe niente a che vedere con l'arte, e l'architettura non sarebbe da annoverare tra le arti? Proprio così.*

Il commento di Rossi, riportato su «Casabella-Continuità», ridimensiona la radicalità della posizione di Loos<sup>2</sup>:

*È una posizione, al suo fondo, nettamente opposta a quella delle "Arts and Crafts".*

Questa liquidazione dell'architettura dal campo dell'arte non deve trarre in inganno. Egli si preoccupa tanto della libertà dell'arte, della potenza di una creazione originale, che vuole tenerla in un regno a sé, distinto. L'arte è il lembo opposto...

*“Tutto il resto è arte. L'arte è l'ostinazione del genio... Solo una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: la tomba e il monumento”.*

È difficile capire queste parole se non si tiene conto che anche Loos, come molti artisti della sua epoca, compresi i più grandi, porta le tracce di un'esperienza culturale viziata d'estetismo. Le argomentazioni successive di Loos chiariscono ulteriormente i concetti espressi in precedenza<sup>3</sup>:

*L'architettura suscita nell'uomo degli stati d'animo. Il compito dell'architetto è dunque di precisare lo stato d'animo. La stanza deve apparire accogliente, la casa abitabile. Il Palazzo di Giustizia deve apparire al vizioso segreto come un gesto di minaccia. La sede della banca deve dire: qui il tuo denaro è custodito saldamente e con ocularità da gente onesta.*

*Quando nella foresta troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo tre, foggiate a piramide con la pala, diventiamo seri e qualcosa dice in noi: qui è sepolto qualcuno. Quella è l'architettura.*

Questa ultima notissima frase viene così commentata dalla seguente citazione di Rossi<sup>4</sup>:

*Sono le parole di un grande poeta, ma sono anche parole di incerto, ambiguo significato. Perché significa che, all'origine della sua esperienza, l'arte è questo ignoto, oscuro impulso originario.*

*Il tumulo, lungo sei piedi e largo tre, è forse l'architettura più intensa e più pura ma è anche la negazione di ogni valore umanistico dell'arte in un mondo senza storia. Il valore dell'arte non sta in questo antico sgomento dell'uomo di fronte a un'esperienza che travolge la sua ragione ma sta, forse a maggior diritto, nell'esperienza compiuta giorno per giorno e che proprio l'artista interpreta e traduce. È questa una contraddizione che egli non risolve mai, chiaramente, sul piano teorico e che, a volte, balena nei suoi scritti e nelle sue opere.*

È noto che Loos ha progettato e costruito quasi soltanto case, di altissima qualità architettonica. Esiste pertanto una contraddizione nel suo pensiero, rilevata da Aldo Rossi. La posizione di Loos è quella che più ha segnato la prima età del moderno, anche se si contrappone, come abbiamo citato prima, a quella delle *Arts and Crafts*, e anche a quella del Bauhaus e del Vchutemas di Mosca, in cui l'insegnamento era basato su uno stretto rapporto tra arte e architettura, con sfumature diverse, naturalmente: sappiamo bene che nella prima fase del Bauhaus di Weimar l'architettura aveva un ruolo secondario.

La questione del rapporto tra architettura e arte assume nell'attualità connotazioni diverse, in quanto negli ultimi anni le architetture più celebrate sono quelle che si presentano esplicitamente più come opere d'arte allo stato pure, come delle grandi sculture che tendono a escludere alcuni termini essenziali della disciplina architettonica.

Su questo tema, credo sia nota la posizione di Vittorio Gregotti, espressa anche sulla stampa non specialistica. Scrive Gregotti<sup>5</sup>:

*Le opere che popolano in questi anni le riviste di architettura sono presentate come «diverse», come se questo fosse di per sé una qualità, e «avanzate», come se si potesse applicare all'arte criteri di progresso produttivo, oppure provengono, per una parte importante, da un impeto verso l'esagerazione, la caricatura ed il debordamento. Né vale il criterio che esse rappresentino l'essenza della condizione contemporanea, corrispondano ai suoi aspetti di irrequietezza, di transitorietà, di libertà incondizionata di espressione.*

E riprende gli stessi temi, da altri punti di vista, in un altro libro<sup>6</sup>:

*Si può anche avanzare l'ipotesi che la tradizionale colleganza tra architettura, pittura e scultura si sia trasformata in confusione delle procedure e dei ruoli... Forse si può arrivare a considerare la video art come l'espressione più intrinseca di questo riassorbimento del senso nella presentazione del mezzo specifico.*

Gregotti così difende la specificità dell'architettura e del suo statuto disciplinare, a suo parere (e anche mio) minata radicalmente da un modo di progettare che ha perso di vista il ruolo complesso della disciplina a favore di una riduzione a puro atto artistico. Questa è la situazione attuale, anche se in Italia essa si evolve in modo abbastanza diverso, visto il ruolo che l'architettura italiana ha sempre dato alla storia e alla teoria, in particolare nelle esperienze dei Dottorati in Composizione o Progettazione.

Il dottorato di Palermo che ho coordinato dal 2006 al 2012, infatti, da oltre dieci anni, ha posto al centro del suo interesse un'elaborazione sulla *scienza del progetto*, proponendo la stesura di un progetto, e la sua *scrittura*, come tema per i dottorandi. In questo modo ha operato una scelta esplicita nel senso di individuare il progetto non solo come *oggetto*, ma come *strumento* di ricerca: si tratta di una questione centrale per i Dottorati in Progettazione o Composizione Architettonica.

L'operazione che abbiamo compiuto permette di individuare la peculiarità di un Dottorato in Progettazione (o Composizione) Architettonica, tuttavia comporta naturalmente dei problemi, riassumibili nella possibilità di considerare il progetto un'operazione scientifica e dotata di una teoria.

Tornando a Gregotti, che non a caso titola uno dei suoi editoriali su «Casabella» *Necessità della teoria*<sup>7</sup>, si è sufficientemente chiarita la sua posizione sul tema.

Tuttavia, della situazione attuale bisogna tener conto, come fa Franco Purini, che ritiene ineluttabile questa svolta, pur essendo anche lui convinto, come Gregotti, della necessità della teoria, sulla quale però si esprime anche con le parole *molteplicità* e *contraddittorietà*<sup>8</sup>. Scrive Purini, riferendosi a un nuovo materiale *postplastico* e *monomaterico* che caratterizza molti edifici contemporanei<sup>9</sup>:

*Questo nuovo materiale è una sostanza integralmente artistica. L'arte oggi è la nuova metafisica, la nuova religione. È una sfera, quella dell'arte, che in questi ultimi anni sta interpretando e dando forma al potere molto più che la politica e l'economia. Ma c'è una grande contraddizione in questo.*



*L'Europa contemporanea è oggi mentalmente rappresentata, ad esempio, più dalla rete dei nuovi musei che dal sistema delle sue antiche cattedrali.*

*Occorre interpretare questa presenza energica e diffusa volgendola a vantaggio dall'architettura, percorrendo lo stretto crinale che separa l'arte come emblema della massima libertà di pensiero e d'immaginazione, dall'arte come luogo pervasivo di una nuova autorità planetaria.*

Bisogna interpretare queste parole, come dicevo, come una presa di coscienza di una condizione cui non è possibile sottrarsi. Anche se l'architettura di Purini continua a distinguersi per un grande rigore e per una attenzione alla specificità della disciplina: che ha però a suo avviso la necessità di confrontarsi con situazioni che mettono in crisi i canoni tradizionali di riferimento, che a queste condizioni devono necessariamente adeguarsi.

La seconda parte della relazione attiene a una esperienza svolta nel Dottorato di Palermo, di cui l'Accademia di Brera è sede concorrente, e si riferisce in generale al tema del *restauro del moderno*, che è stato il tema unico del Dottorato per nove anni, fino al 2011. All'interno di questo tema, è stato affrontato da due dottorandi il caso del Memoriale italiano ad Auschwitz, avendo come tutor il Prof. Scarrocchia, che ha svolto una tenace attività nell'obiettivo di conservare il monumento nella sua posizione originale, contro il parere del direttore del Museo e del governo polacco di smantellarlo in quanto non coerente con l'impostazione generale data ai padiglioni nazionali.

Il Memoriale è una struttura di alto valore artistico: è composta da spirali metalliche progettate dai BBPR, e segnata da Ludovico Belgiojoso, che occupano l'intero padiglione destinato all'Italia, all'interno di una delle baracche del campo; all'interno delle spirali è sistemata una lunga tela dipinta da Pupino Samonà, che rappresenta in parte motivi astratti tipici della sua produzione, tra cui sono inseriti elementi figurativi che rappresentano scene del campo di concentramento, immagini di Gramsci, del simbolo del PCI, pagine dell'Ordine Nuovo e de L'Unità, ecc. A questo si accompagnano testi di Primo Levi e, in origine, musiche di Luigi Nono (poi l'impianto acustico non ha più funzionato).

Un monumento quindi estremamente importante, frutto della collaborazione di architetti e artisti di grande livello, che rischia di essere distrutto, o, nella migliore delle ipotesi, rimontato in altro luogo. Contro questa situazione il nostro Dottorato, insieme all'Accademia di Brera, all'Accademia di Cracovia e ad altri enti, ha tentato di opporsi, con una lunga lotta di cui ancora non conosciamo l'esito. Su questo tema, come dicevo, sono in corso finale di svolgimento due tesi: la prima di una restauratrice, che si è occupata della tela e dei suoi degradi, dei problemi di aggancio alla struttura, ecc.; la seconda di un architetto, che ha svolto un progetto architettonico, partito dal "Progetto Norma" elaborato da Scarrocchia e da suoi collaboratori. In questo progetto si prevedono il ripristino degli impianti guastati e un'integrazione attraverso un percorso che illustra le caratteristiche del Memoriale. Si tratta quindi di una stretta collaborazione tra un Dottorato in Progettazione Architettonica e docenti e allievi dell'Accademia di Brera, di un esempio di correlazione tra ambiti contigui ma ciascuno con sue proprie caratteristiche e rispondenza a discipline diverse.

Questo rapporto configura una ipotesi sul ruolo di Brera, legato in questo caso a iniziative multidisciplinari che hanno coinvolto l'Accademia con una istituzione universitaria, e che ha tra l'altro l'obiettivo della definizione del progetto/gruppo di ricerca Unesco. È quindi un esempio altamente positivo del rapporto architettura arte progetto che ho voluto citare in chiusura del mio intervento su questo tema.

## Note

<sup>1</sup> A. Loos, *Architettura*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972.

<sup>2</sup> A. Rossi, *Adolf Loos*, «Casabella» n.233, 1959.

<sup>3</sup> A. Loos, *ivi*.

<sup>4</sup> A. Rossi, *ivi*.

<sup>5</sup> V. Gregotti, *Identità e crisi dell'architettura europea*, Einaudi, Torino 1999.

<sup>6</sup> V. Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino 2008.

<sup>7</sup> V. Gregotti, *Necessità della teoria*, «Casabella», n.494, 1983.

<sup>8</sup> F. Purini, *Necessità, molteplicità e contraddittorietà della teoria*, «Parametro», n.267, 2007

<sup>9</sup> F. Purini, *Novità attese da qualche tempo*, «Lotus», n.104, 2000.

## “Where is our place?”

Monica Saccomandi

### Where is our place?

*Inspired by a contemporary work of art made by the couple Kabakov, dated 2003, the title overlaps that of their installation: Where is our place? The project of the Russian artists takes the reflection right into the art system and the experience placing at the centre the importance and the need for a new critical awareness and ethics. Different times coexist in a paradoxical art museum: the contemporary, the past and the future, or an imaginary one. The focus is on the relativity of all things. Who is the greatest, who can be called the greatest? The reflection starts from here, the question or the doubt as to where we need to be physically and metaphorically.*

Il mio intervento prende spunto da un'opera d'arte contemporanea dei coniugi Kabakov del 2003. L'installazione di titolo:

*Where is our place?*<sup>1</sup>

Il progetto degli artisti russi porta la riflessione all'interno del sistema dell'arte e dell'esperienza, situando al centro l'importanza e la necessità di una nuova coscienza critica ed etica. Tempi diversi convivono in un paradossale museo d'arte: quello contemporaneo, quello passato, e quello chissà del futuro o dell'immaginario. L'attenzione sulla relatività di tutte le cose: Chi è il più grande, chi può definirsi il più grande?

La complessità dell'installazione ci costringe a superare i nostri limiti visivi e mentali. Alzando lo sguardo oltre la nostra altezza scopriamo un mondo più grande ed antico del nostro che ci è consentito ammirare solo in parte, viceversa scrutando il suolo scorgiamo una materia frammentaria, una realtà infinitamente piccola e discreta.

Ciò che per noi è il terreno per altri è il cielo, mentre quello che lo spettatore contemporaneo vede non viene neanche preso in considerazione dai giganti perché “non è visibile”.

I Kabakov realizzano *installazioni totali* (una pratica quella installativa, che anche gli architetti utilizzano per esprimere le loro idee) frutto dell'esigenza di trasmettere con profondità e completezza il vissuto socioculturale della Russia contemporanea, non sempre di facile comprensione per uno spettatore occidentale.

La riflessione parte da qui, il dubbio rispetto a dove dobbiamo stare fisicamente e metaforicamente parte da questa provocazione per passare attraverso il valore che l'arte può avere nel

dibattito che vede da una parte i centri storici e dall'altra la città contemporanea, le dinamiche e le politiche che l'arte mette in gioco al servizio della comunità.

Le ultime tendenze vedono sempre più il ruolo di un artista definito "pubblico" che può aiutare a risvegliare nel paesaggio sociale il senso latente del luogo. Le pratiche artistiche contemporanee utilizzano lo spazio del conflitto come uno spazio privilegiato della rappresentazione e si propongono come punto di incontro tra sfera pubblica e sfera simbolica. L'artista aspira a stabilire un dialogo diverso con gli spettatori ed i committenti perché la relazione con il sistema dell'arte, le gallerie, i musei, ha finito per somigliare sempre più ad una esclusione dal corpo sociale, rasentando una posizione di isolamento. Evidentemente si tratta di un percorso più impegnativo socialmente ed eticamente, dove l'arte non si pone più come mezzo di affermazione bensì di dubbio. L'artista si converte in catalizzatore per il cambiamento ed entra in contatto con mondi reali, attua processi estetici che inglobano al proprio interno le esperienze, le azioni e le processualità di ciascun partecipante. La diversa committenza vincolata a situazioni specifiche è ricercata proprio perché pone dei vincoli al fare artistico, vincoli di ascolto e di richiesta che portano alla formulazione di interventi creativi utili alla collettività, come nei casi di progettazione partecipata nell'ambito dell'urbanistica.

La riflessione può essere condotta a diversi livelli:

1) *La Formazione* - Il patrimonio artistico è un'eredità viva che mette in contatto le generazioni, acquistando continuamente significati diversi è importante per questo conoscerlo e comprenderlo chiedendosi quale sia la funzione che l'arte riveste. Formazione all'arte come ricerca di emancipazione, di liberazione, di sapere antidisciplinare. La crisi del modello illuminista dell'educazione ha rimesso in gioco il rapporto tra tecnici e professionisti esperti e non. Segnaliamo a tal proposito l'esperienza torinese del Laboratorio arte & Architettura – Facoltà di Architettura e Accademia Albertina di Torino – un laboratorio

che intende presiedere alla formazione di figure con competenze ad intervenire sul delicato, ma vitale rapporto tra architettura, arte e paesaggio- [www.Labaea.com](http://www.Labaea.com).

2) *Relazione con il sistema dell'arte e del business* - La novità per un'arte socialmente o politicamente impegnata è l'aver stretto delle relazioni con partners inusuali, quali gruppi industriali, associazioni, enti, istituzioni pubbliche e private (Fondazione Olivetti, Cittadellarte).

3) *Pratiche spaziali e Progetti* - Gli approcci di tipo partecipativo da parte di artisti e mediatori culturali che lavorano con le comunità ("Cuore di pietra" a Pianoro a cura di Mili Romano "Urban 2" e Quartiere Barca a cura di aTitolo- Torino; Progetto Grisu - Ferrara).

4) *Le Fabbriche e la loro storia* - Urban 3 a Barriera di Milano. Aree della realtà postindustriale che diventano luoghi per la comunità soggetti a trasformazioni importanti al servizio della comunità.

5) *Gruppi* - Multiplicity, GruppoA12, Cliostraat, Stalker, Etoy Corporation, Superflex, Park Fiction, Stalker. Gli obiettivi dei progetti di Stalker (laboratorio per interventi urbani) a Roma sono di trasgredire, di andare dove non si dovrebbe, per tagliare le barriere, per salire e superare gli ostacoli in modi inusuali.

Tali azioni accrescono la consapevolezza rendendo familiari luoghi 'strani' e stimolando l'interesse della comunità, l'attenzione dei media e le autorità locali.

Le pratiche spaziali esplorative, di ascolto, relazionali, conviviali e ludiche sono finalizzate a catalizzare lo sviluppo di processi evolutivi auto-organizzanti, attraverso la tessitura di relazioni sociali ed ambientali, lì dove per abbandono o per indisponibilità sono venute a mancare.

Il carattere indefinito del campo dell'arte permette ancora più di ogni altro ambito una pluralità di accessi e aperture da sperimentare e verificare. L'alta problematicità del ruolo della città storica all'interno della città contemporanea, potrebbe intravedere nelle pratiche artistiche integrate con altre discipli-

ne, possibilità interessanti per la partecipazione dei cittadini ai processi di recupero dei centri storici (sostenibilità sociale) o per la diffusione dei valori culturali che determinano il senso di appartenenza e identitario di una comunità (sostenibilità culturale). Progettisti, artisti, committenti, mediatori culturali, istituzioni pubbliche/private, associazioni, tutti hanno un ruolo e determinano un'azione, fra le azioni pensiamo al progetto "Nuovi committenti" promosso dalla Fondazione Olivetti di Roma che ha come obiettivo quello di creare opere d'arte commissionate dai cittadini da realizzare non in spazi espositivi, ma nei luoghi di vita o di lavoro dei committenti stessi. Si cerca di restituire un valore d'uso dell'arte contemporanea, di trasferire l'arte nella sfera politica attraverso il racconto, il dialogo, il confronto.

È necessaria una rilettura dell'ambiente urbano un riapprendimento continuo anche delle storie di vita di cui recano traccia i monumenti e gli edifici, non solo tracce, ma anche testimonianze di un passato che non è più, ma che è stato. Oggi le metropoli sono strumento di controllo, piazze, strade trasformate dalle videocamere in interni di un'immensa prigione, dove diventa difficile se non impossibile immaginare o desiderare un cambiamento. È necessario lasciare spazio all'incanto<sup>2</sup>, non è importante solo il miglioramento materiale, ma anche lo sforzo di reimmaginare la città, rianimando i tessuti sociali, rimediando alle cesure. Tutto ciò si esprime meglio nelle piccole azioni quotidiane che cercano di ricomporre ogni spaccatura tra l'individuo e la collettività. Quella dell'incantare è una metafora che evoca le buone azioni ripetute che formano la trama e il collante da cui si sviluppa il capitale sociale, la sola forma di capitale che con l'uso frequente aumenta, anziché impoverirsi, il sistema nervoso di una città che vive. Tutto questo passa probabilmente attraverso l'abitudine alla solidarietà: la buona città va ridefinita come un'abitudine alla solidarietà che si espande, come una conquista pratica, ma instabile.

La creatività dovrebbe essere considerata come una forma di capitale, un'intraprendenza dalle molte sfaccettature, imma-

ginazione che viene applicata attraverso l'uso di qualità come l'intelligenza, l'inventiva, imparando lungo il cammino. Il progetto di uno spazio pubblico aperto può divenire occasione per sperimentare un metodo collaborativo ed interdisciplinare, a partire dal quadro esigenziale delineato con l'ente locale e gruppi di cittadini.

Il termine "pratiche spaziali" proposto da Jane Rendell appare adeguato a prospettare interventi che "trasgrediscono il limite fra arte ed architettura" e dialogano con il sociale e l'estetica, con il pubblico ed il privato<sup>2</sup>. L'attenzione è a pratiche artistiche, architettoniche e comunicative in cui centrale è l'accompagnamento alla trasformazione sociale e urbana, a partire dalla ricognizione del valore di memoria della parte di città, nella prospettiva di riqualificazione urbana di aree degradate e di valorizzazione turistico-culturale. Oggetto di indagine sono i luoghi dismessi della città industriale, che possono divenire simboli per ricostruire il senso di comunità e per sviluppare politiche pubbliche accettate e condivise.

Negli anni '80 e '90, molte esperienze artistiche e architettoniche sono particolarmente rivolte alle parti trascurate della città, siti che possono essere fisicamente in prossimità, ma sono separati da muri e recinti per far posto a strade e parcheggi, siti che sono residui nella pianificazione urbanistica. Queste esperienze sono focalizzate a fornire al pubblico locale nuovi modi di percepire e riscoprire la realtà urbana.

Per una città il fatto di essere creativa, implica che gli individui, le organizzazioni e la città stessa nel suo insieme mettano a punto requisiti indispensabili affinché le persone possano pensare, progettare e agire con immaginazione.

## Note

<sup>1</sup> Fondazione Querini Stampalia per la Biennale di Venezia 2003 coprodotto dal MAXXI di Roma.

<sup>2</sup> C. Landry, *City making. L'arte di fare la città*, Codice ed., Torino 2009.



Una mappa e delle cartoline per vedere. Il progetto si è sviluppato da novembre 2011 ad aprile 2012 con una scuola del quartiere di Barriera di Milano a Torino all'interno del Laboratorio Arte & Architettura (Politecnico di Torino e Accademia Albertina delle Belle Arti). L'obiettivo è stato quello di costruire una "mappa di comunità" partendo da osservazioni, disegni, ricordi e riferimenti. Tutte le fasi sono riportate su trentacinque cartoline che illustrano i passaggi, ma che contemporaneamente diventano uno strumento per far conoscere quello che i ragazzi hanno scoperto, quello che vogliono far conoscere e quello che per loro conta. In scala diversa il metodo può essere applicato in altri contesti con altri utenti; i diversi soggetti che interagiscono sono portatori di diverse culture, di propri immaginari dove la vita quotidiana diventa il campo teatrale di una messa in scena continua di se stessi e delle proprie rappresentazioni (cfr. E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna 1969).









## Portale d'Herbaria, Abbazia di Fiastra 2012

*Anacleto Sbaffi, Ermenegildo Pannocchia, Laura Rosini*

### Portal of Erbaria, Fiastra Abbey 2012

*In 2012, the Art School of Macerata (Liceo Artistico di Macerata) was asked to design the entrance portal to the "Herbaria" Exhibition which is held at the Fiastra Abbey. This exhibition has the relationship between man and nature at heart and this year, the specific theme was "Equilibrium in Every Sense". The abbey was founded in 1142 by Cistercian monks who reclaimed the Fiastra River Valley, keeping the wooded area as a hermitage. This area has remained untouched (?) till the present day and is a state-held nature reserve. Situated within the natural wooded area, the monastery is a product of human labour and inspired the interpretation of the theme as meaning the equilibrium between nature and artifice. The portal was placed in the drive leading to the churchyard and aimed to be a link between the outside and the inside world (?), highlighting the entrance to the show. The idea was to create a structure which would define a volume but would also admit permeability within the abbey park context. The portal consists of two parts – a base and an upper part. The latter is formed by horizontal*

Al Liceo Artistico di Macerata è stato proposto di progettare un portale d'accesso alla manifestazione di "Herbaria", che si svolge ogni due anni all'abbazia di Fiastra.

La manifestazione ha come filo conduttore il rapporto tra uomo e natura; in particolare il tema di quest'anno è stato "l'equilibrio in tutti i sensi".

L'Abbazia di Fiastra, che ospita questa manifestazione, è un notevole complesso architettonico, inserito all'interno di un parco naturale ubicato tra i comuni di Tolentino e di Urbisaglia.

L'abbazia è stata fondata nel 1142 dai monaci cistercensi, che hanno bonificato la valle del Fiastra. Il monastero, oltre che luogo di preghiera, nel corso dei secoli, è stato anche il centro di una importante struttura agricola.

Nel loro intervento di bonifica, i monaci hanno mantenuto la selva come luogo di romitaggio per ritirarsi in solitudine. Questo insieme naturale si è conservato sino ai nostri giorni ed ora forma una riserva naturale statale.

Il parco è aperto al pubblico con percorsi pedonali e ciclabili e punti di osservazione della fauna lacustre. Considerando le caratteristiche del complesso, la manifestazione "Herbaria" trova dunque una ubicazione ottimale al suo interno.

La presenza del monastero, un manufatto dell'uomo, e quella dell'area boschiva naturale, hanno suggerito di affrontare il tema dell'equilibrio come rapporto tra natura e artificio. In particolare si è scelto di intervenire con la progettazione di un portale in legno.

In tutte le sue utilizzazioni storiche, il portale segna l'ingresso in un luogo chiuso ed importante; la sua funzione è generalmente quella di separare l'interno e l'esterno, il dentro dal fuori. Per questi motivi nell'iconografia tradizionale assume sempre

un aspetto statico e celebrativo. Al contrario, il portale da noi progettato per la manifestazione, da ubicare nel viale d'accesso al sagrato della chiesa, non ha voluto rappresentare una cesura tra interno ed esterno, ma piuttosto essere un elemento di raccordo, di continuità, pur conservando la funzione di enfatizzare l'ingresso ad "Herbaria".

Per questo si è pensato ad una struttura composta da aste, le quali, pur definendo un volume, permettessero una permeabilità con il contesto del parco e dell'abbazia; inoltre, nella loro strutturazione geometrica, esse volevano essere anche una sintesi tra la verticalità dei pioppi del parco e l'orizzontalità delle murature dell'abbazia.

Dunque del concetto dell'equilibrio non si è voluta dare solo una lettura puramente fisica, ma tematizzare il rapporto tra natura e artificio, collocando l'opera significativamente nell'ambiente circostante.

Da queste premesse, esplicitate inizialmente con degli schizzi, è iniziato poi il lavoro di progettazione degli allievi, lavoro che si è concretizzato attraverso la realizzazione di modelli in scala 1:50, assemblati velocemente con la colla a caldo. Per gli alunni è stato come schizzare delle idee a mano libera, idee che si sono influenzate a vicenda e che li hanno portati a sperimentare molte soluzioni, tutte diverse fra loro.

Da questa prima serie di modelli, sono state poi individuate le ipotesi che meglio rappresentavano il tema proposto, quello, come già detto, dell'equilibrio e del rapporto tra naturale e artificiale.

Delle soluzioni proposte, sono stati realizzati dei modelli in una scala più grande, in modo da cominciare a considerare e valutare, oltre alle valenze formali, anche le problematiche tecniche della successiva realizzazione. Infatti il portale doveva permettere l'accesso ai mezzi di soccorso (ambulanze e vigili del fuoco) e strutturalmente doveva essere solo poggiato a terra, poiché non si potevano realizzare fori o interventi permanenti che avrebbero potuto danneggiare l'ambiente.

*and vertical rods placed in an apparently haphazard manner. Passing through it, one has ever-changing views. On closer observation, however, a logical structure and composition become evident. This part of the structure symbolizes the woods which, in spite of their apparent chaos, follow a precise logic in their growth. If one observes the horizontal rods from the central point, they assume a radial arrangement which is reminiscent of the rose window of the monastery church façade. The lower base with its rigorous right-angle structure symbolizes artifice, that is, the activities of man. Within it, as an anchor weight, there is material made up of natural rough stones and spheres made by man.*

Questi modelli hanno consentito, attraverso delle immagini fotografiche, di proiettare e visualizzare virtualmente l'opera nel contesto in cui si sarebbe dovuta inserire, per valutarne l'impatto.

Il progetto che alla fine è stato scelto per essere realizzato è composto da due parti, una inferiore di supporto ed una superiore formata da aste verticali e orizzontali, disposte apparentemente in modo casuale.

Il basamento, semplicemente poggiato a terra, è organizzato secondo una rigorosa struttura ortogonale. Esso simboleggia l'artificio, ovvero l'attività dell'uomo. al suo interno, con funzione di zavorra, è posto del materiale lapideo composto da pietrame grossolano naturale e sfere lavorate dall'uomo.

La parte superiore del portale è invece ispirata alla natura ed in particolare al bosco, che è un organismo sempre complesso, in cui ogni parte risponde a dinamiche e logiche ben precise. Osservando le aste della struttura si hanno sempre viste diverse a seconda della posizione dell'osservatore, ma ad una più attenta analisi si evidenzia abbastanza chiaramente la logica compositiva del portale. Le aste orizzontali, infatti, da un punto di vista centrale assumono un aspetto a raggiera, che ricorda il rosone della chiesa del monastero.

Nel suo insieme il portale è stato identificato come elemento caratterizzante la manifestazione e per questo ha da subito rappresentato un punto di riferimento per i visitatori, che lo hanno utilizzato anche come sfondo per le loro foto ricordo.

AS

\*\*\*

È certamente motivo di soddisfazione constatare che il tema proposto agli allievi, ossia l'inserimento di una struttura contemporanea in un contesto storico tradizionale, abbia riscosso sì largo consenso e si sia tradotta in una partecipazione tanto vasta e di livello.

Ciò depone a favore della scuola come istituzione, ma anche della più viva, attenta e interessata sua componente, vale a dire gli allievi, i quali in questa occasione hanno pienamente recepito l'importanza dell'intervento e su di esso hanno esercitato la loro fantasia, la loro sincerità e il loro particolare linguaggio. Tale risultato sta a significare che la scuola, pur con i suoi mille problemi, pur ondeggiando spesso pericolosamente nel contesto di una civiltà moderna che sembra non interessarsi né apprezzare più di tanto la cultura e la sua fruizione in termini positivi e di rispetto, costituisce ancora un veicolo di trasmissione di valori che sono, e debbono restare, patrimonio privilegiato del paese.

Il progetto nel suo insieme si può definire sperimentale e tenta inoltre di stabilire rapporti importanti tra istituzioni diverse operanti sul territorio. Oltre all'Istituto d'Arte infatti, è stata coinvolta la Fondazione della Cassa di Risparmio della provincia di Macerata, organizzatrice della manifestazione "Herbaria", la quale, sensibile ai valori culturali del territorio e con una particolare attenzione ai giovani e alla loro creatività, ha permesso la riuscita dell'evento finanziando totalmente il progetto. Da qui una riflessione, un'amara riflessione: ma nel futuro, quel futuro così difficile e preoccupante che molti prospettano, la scuola potrà ancora riuscire, con le sole proprie forze, a far sì che il bene culturale sia ancora un punto di riferimento nel territorio, nella formazione, nella promozione sociale ed economica? Credo invece fermamente che sarà necessario creare tra essa e le altre istituzioni già presenti momenti di intensa interattività, condividere percorsi educativi e formativi, collaborare e operare congiuntamente, ognuno con le proprie finalità, peculiarità e strumenti.

Questa dovrà essere la strategia per affrontare il tanto temuto

futuro: una strategia di vera attenzione, sia politica sia culturale, nei confronti del patrimonio artistico del paese; una strategia che convogli in questo settore le energie migliori del nostro tessuto sociale; una strategia che progetti e preveda anche l'inserimento di nuovi e contemporanei linguaggi; una strategia che sappia dare forza, significatività e seguito ad una tradizione artistica e creativa che non ha eguali nel mondo.

*EP*

\*\*\*

Vedere un progetto scolastico realizzato in un contesto esterno alla scuola è stato come compiere un rito di passaggio dal ruolo di studenti a quello di professionisti. Durante la realizzazione abbiamo affrontato problematiche che di solito non si presentano nella didattica normale; abbiamo lavorato in gruppo, adeguando quello che avevamo fatto nella fase progettuale alla realtà dell'installazione, rispondendo a quei bisogni che ci hanno trasformati da studenti inconsapevoli a tecnici preparati. È stata una grande sorpresa vedere l'idea concretizzarsi in un'opera vera e propria e soprattutto ricevere gli apprezzamenti di persone competenti ed esperte. Credo che la buona riuscita dell'opera sia il risultato della semplicità con cui è nata l'idea, la sua versatilità e le diverse impressioni che può suscitare nelle persone che la vedono. Il percorso che abbiamo compiuto non è stato solo didattico, ma è stato un percorso di crescita e di consapevolezza.

*LR*



“Herbaria”, Abbazia di Fiastra 2012, portale di ingresso



L'installazione realizzata dal Liceo Artistico di Macerata nell'Abbadia di Fiastra per "Herbaria" 2012 è stata poi trasferita in piazza XX Settembre di Civitanova Marche in occasione di "Popsophia" 2012.





## Vecchia e nuova interpretazione della duale natura dell'opera d'arte in restauro conservativo

*Grażyna Korpál*

### **Ancient-contemporary dialogue**

*The influence of contemporary art on conservation theories, regulations and practices through the (dual) material and immaterial character of the work of art. The need to revise the conservation teaching program in this regard.*

Il restauratore attraverso le opere d'arte affidategli conduce un continuo dialogo con il passato, il presente e il futuro.

Perciò la conservazione e restauro delle opere d'arte è una delle poche discipline dove l'impegno intellettuale deve andare di pari passo con l'impegno artistico e dove preparazione professionale, studio e riflessione teorica formano un supporto indispensabile per le operazioni di conservazione e restauro.

La complessa relazione che intercorre fra i due modi, scientifico ed estetico, dell'apprezzamento dell'opera d'arte richiede di concentrare l'attenzione sia sullo stesso processo creativo artistico sia sugli effetti da esso prodotti. Questo campo pressoché illimitato di riflessioni ed emozioni estetiche relative al restauro dell'opera d'arte necessita di essere ogni qualvolta riesaminato e aggiornato. L'importanza del nesso fra l'atteggiamento restaurativo e il pensiero scientifico è ormai ovvia. C'è da domandarsi però, se sia sufficiente la sola perfezione tecnica sorretta da un solido studio della materia dell'opera, del materiale di cui è realizzata e i fattori che concorrono a deteriorarlo. L'opera artistica presa nella sua fisicità, identificata cioè con il suo supporto materiale, resta per sempre un oggetto fisico, si direbbe “un oggetto disanime”. Non dobbiamo dimenticare che la sostanza autentica dell'opera sia altrettanto importante quanto lo è l'intrinseco mondo di valori. Questo è punto di partenza e la chiave per il continuo dialogare fra l'autore dell'opera e il restauratore. Il riconoscimento di tali valori non è invariabile anzi, è il processo che dipende dalla stessa opera, dal restauratore e dal tempo. Con il passare del tempo cambiano le prospettive, cambia il mondo degli esseri umani e cambia il mondo dei valori. Cambia anche l'opera d'arte, la sua

fisicità, la carica espressiva ora crescente ora calante, cambia il suo valore estetico ed artistico, cambia infine anche il fruitore. Il restauratore si trova quindi di fronte a una sfida, un difficilissimo compito che non è fissato negli schemi teorici, quello di decodificare i valori intrinseci dell'opera d'arte. Eppure, a prescindere dal passaggio dell'opera d'arte nel tempo, sussiste e continua ad essere aperta una questione elementare: come rispettare le intenzioni dell'artista. È una questione che a mio avviso è drasticamente evocata dall'arte contemporanea (il post moderno).

Dagli anni '80 si assiste ad una netta tendenza ad analizzare l'evoluzione storica del pensiero sul restauro in relazione alle teorie classiche, norme che regolano i provvedimenti conservativi e canoni di etica professionale. Ci si rende perfettamente conto che con l'affermarsi della conservazione e restauro come disciplina autonoma, la deontologia di riferimento doveva giocoforza subire l'influsso di vari correnti artistiche e filosofiche. Comunque sono state le nuove forme di espressione artistica nate negli anni '60 e '70, come happening e performance o altre azioni artistiche estremiste dell'arte concettuale, a introdurre la dimensione immateriale nella problematica restaurativa. In questa situazione, avendo a che fare con una produzione così articolata e effimera dell'arte contemporanea, è necessario revisionare le norme comportamentali esistenti. Si pone l'accento sul fatto che le opere contemporanee creano problemi concernenti l'approccio al restauro e la tutela mai incontrati finora. Infatti, sia le impostazioni teoriche sia i metodi adottati si pongono talvolta in evidente antitesi con il pensiero sul restauro finora esistente.

Nonostante il dibattito sull'arte contemporanea sia tuttora in corso, il canone di testi classici continua a vigere. Come se queste due correnti del pensiero conservativo relativo all'arte storica e contemporanea fossero indipendenti l'una dall'altra. Invece il carattere effimero e la smaterializzazione delle opere contemporanee danno uno spunto per avviare una discussione se questo fenomeno sia del tutto nuovo nel contesto storico

delle teorie del restauro . Il concetto di dualità insito nell'opera d'arte (materiale e immateriale, idea/materia) da qualche tempo gradualmente si afferma nel pensiero conservativo. L'aspetto concettuale del fenomeno della smaterializzazione basa su una distinzione operata fra ruolo e significato della materia dell'opera, specie tra dimensione temporale e sociale.

L'arte contemporanea addirittura costringe a riesaminare e attuare le regole dell'etica professionale del restauratore conservatore formalizzate nei diversi documenti e atti ufficiali nel rispetto della teoria del restauro ora vigente; ciò deve essere fatto in considerazione delle categorie semiotiche (come reversibilità, autenticità, integrità ecc.) e dell'auto-riflessione basata su un approfondito riconoscimento del contesto socio-culturale dell'opera d'arte. Si tratta di un argomento di denso interesse per l'insegnamento del restauro, e che merita di essere ampiamente discusso.

Dobbiamo tener presente che il restauratore-conservatore fa da ponte fra passato e presente, fra artista-creatore e fruitore contemporaneo e futuro. È proprio lui a toccare l'oggetto artistico, a tastare il suo fragile "tessuto interiore", l'immagine raffigurata e il contenuto espressivo dell'opera d'arte.

Una dovuta attenzione prestata alle tematiche delle relazioni intercorrenti fra opera e artista, fruitore, mondo dell'uomo, mondo dei valori, insomma fra tutti gli elementi della sua situazione estetica ci permette di analizzare l'opera d'arte in tutti i suoi aspetti e livelli e di guardarla da diverse angolazioni attraverso le proprie convinzioni, filosofie, credenze, abitudini, predilezioni o sistemi. La sola attribuzione dello statuto di bene culturale all'oggetto conservato è del tutto equivocabile. Il significato pratico del riconoscimento empirico del bene culturale dovrebbe consistere nell'indicare un'adeguata metodologia di indagine, ricerca e identificazione, e poi nel mantenimento delle sue caratteristiche materiali e immateriali e le relazioni intercorrenti. Un impegno intellettuale ed artistico del restauratore deve accompagnare il lavoro di restauratore fin dal primo approccio per tutto il percorso del processo conservativo. Sen-

za parlare della condizione *sine qua non*, qual è la dovuta preparazione scientifica e artistica dei futuri restauratori. Dobbiamo tener presente il fatto che un artista-restauratore ha molte cose da dire in proposito del segreto della creatività artistica e - la cosa più importante - che sia anche abile a svelare tale segreto. È lecito quindi supporre che egli, proteggendo, recuperando o integrando il bene culturale non oltrepassi i limiti tracciati dall'esperienza estetica vissuta dell'autore dell'opera e non ne alteri il valore artistico.

Il nostro bagaglio culturale e professionale consente di riorganizzare per la gran parte le idee in merito e affermare che l'approccio consapevole alle questioni di materia e immateriale nell'opera d'arte costituisce un elemento chiave della conservazione-restauro.

Il riconoscimento dell'opera d'arte è un fenomeno mai esaminato a fondo sia dal punto di vista storico sia da quello psicologico e socio-culturale e perciò la lettura dell'aspetto estetico originario costituisce uno dei momenti più importanti dell'operazione restaurativa: essa permette difatti di ridurre dimensione storica, tutelare e conservare nel contesto culturale contemporaneo i presupposti e le concezioni artistiche dell'autore. Eppure, nonostante si rispetti in modo più rigoroso possibile le norme deontologiche della professione, il restauratore/conservatore crea giocoforza una nuova realtà estetica<sup>1</sup>.

Il restauratore è obbligato a rispettare il diritto dell'artista all'integrità di ogni singolo elemento della sua opera. Eppure dobbiamo interrogarci di continuo se il mantenimento del messaggio dell'artista iscritto in qualche modo nel dramma della transitorietà non subirà alterazioni perché interpretato dal restauratore secondo le proprie esperienze, attraverso il filtro dei propri sensi. Dove è il limite della fisicità dell'opera d'arte oltre il quale non si deve andare nel processo conservativo? Il restauratore salvando il bene artistico prende su di sé la responsabilità creativa!

Purtroppo succede che le nuove tendenze del restauro sono talmente attraenti che alcuni rischiano di esagerare nello zelo.

Una necessaria dose di ragionevolezza e la consapevolezza del fatto che i principi, come la gerarchia dei valori, essendo prodotto delle nostre menti e di una data epoca non sono immutabili, permettono al restauratore delle opere d'arte di prendere decisioni artistiche ponderate e azzeccate. Comunque, nonostante la massima onestà nei confronti dell'artista, il restauratore è, e continuerà ad essere creatore dei nuovi valori apportati all'opera d'arte.

#### Note

<sup>1</sup> G. Korpala, *Autore-dzielo sztuki – konserwator-odbiorca* (Autore - opera d'arte – conservatore- fruitore) in: *Studia e Materiały*, Cracovia 2004, vol. XIII, p. 47





## Conservazione e Accademia: appunti per un progetto sulla formazione

Paolo Martore

### Conservation and/of contemporary art

*The discourse on matter of conservation of contemporary art is increasingly broad and diverse, it proceeds through a number of research projects that aim basically to set the existence of the artwork within a museum regime. Neccar is an international network of experts, which has research and training among its purposes: to reconsider the educational development of artists with a view to the musealization processes of contemporary artworks could result in crucial progress for a better understanding of conservation as a cultural, economic and political phenomenon.*

Oggi si assiste ad una moltiplicazione dei discorsi sulla conservazione dell'arte contemporanea e tutti contribuiscono a disegnare uno scenario di fondo, in cui le opere contemporanee non sono solo difficili da conservare, ma sembrano in assoluto le *più* difficili. Si denuncia continuamente la fragilità dei materiali costitutivi o la rapida obsolescenza della tecnologia impiegata; e ancora, assodato che l'opera non si esaurisce nella sua consistenza fisica, si avverte che significati e valori di moltissimi lavori dipendono da determinati contesti, pratiche o agenti, e pertanto sono relativi e contingenti. Insomma, la riflessione contemporanea sul contemporaneo ha posto come cesura storica e metodologica la rinuncia ad una nozione di verità unica dell'opera, quella verità, cioè, che per il museo tradizionale segnalava la condizione (autentica o originale) che l'azione conservativa avrebbe dovuto ossequiare. Di conseguenza, si è assunto il cambiamento quale paradigma in grado di spiegare la variabilità inerente dell'opera contemporanea; ovvero, si è accolto il cambiamento non come qualcosa da arrestare o semplicemente tollerare, ma da gestire, da inscrivere in sistemi di utilità, da regolare in qualche modo. Il paradosso innescato dal paradigma del cambiamento è che i discorsi presumono tutti uno stato permanente di allarme, per cui la variabilità dell'opera impone un'estensione del controllo; in ciò si scorge evidentemente il riflesso di un fenomeno globale della società occidentale e s'intuisce quanto di assolutamente politico si nasconda dietro l'appello a scelte tecniche e obiettive.

Ora, il discorso della conservazione, sulla sua necessità etica prim'ancora che della sua utilità, di solito avviene non tanto nei termini di una esplicita configurazione teorica, ma sotto forma

d'una articolazione indefinita di casi particolari: descrizione e specificazione. Innumerevoli sono gli studi "caso per caso" focalizzati sulle strategie, le procedure adottate dagli enti collezionistici, e finalizzati a perfezionare le strategie stesse. E molti di questi studi scaturiscono da iniziative, promosse o patrocinate dagli stessi enti collezionistici pubblici e privati: nei propositi, tali iniziative puntano a risolvere problemi tecnici, creando opportuni strumenti pratici, come modelli per l'inventariazione, la documentazione o i processi decisionali. Nondimeno, questa molteplicità di iniziative prodotte da istituzioni diverse converge nell'allestire una serie di dispositivi di trasposizione in codici museografici delle opere: proteggendo, prevenendo, segnalando pericoli, si invocano diagnosi, accumulano rapporti e organizzano strategie. Così, si costruisce e propaga il discorso conservativo, acuendo la percezione di un pericolo costante, che comporta a sua volta l'esigenza di parlarne ulteriormente. Ma i discorsi tecnici della conservazione nel museo, in realtà, hanno il potere di generare gerarchie di valore (tra le opere, ma anche all'interno del singolo pezzo, nelle sue componenti e nei suoi contenuti, nelle sue manifestazioni) che si proiettano al di là di quanto è già museificato, condizionando gli artisti, la critica e il collezionismo. Tutto ciò delinea succintamente un problema assai complesso; tuttavia il punto qui è che nel diffuso dispositivo istituzionale di conversione museografica che preordina la costruzione della memoria collettiva, gli artisti sono stati da sempre presenti, ma con un ruolo per lo più consultivo.

NeCCAR (acronimo per Network for Conservation of Contemporary Art Research; <http://www.tate.org.uk/about/projects/neccar-network-conservation-contemporary-art-research>) è il nome di un consorzio internazionale di ricerca triennale, nato nel 2012 e supportato dal Netherlands Organisation for Scientific Research (NWO), che mira allo sviluppo di progetti di studio e programmi formativi su metodologia, teoria e etica della conservazione dell'arte contemporanea. A tal fine, la rete NeCCAR riunisce esperti e centri di ricerca accademica, museale e indipendente da vari paesi, per valutare cri-

ticamente nuovi approcci, stabilire una agenda internazionale, formare giovani ricercatori. In questo senso, NeCCAR agisce a tutti gli effetti quale organo di produzione e propagazione del discorso conservativo. Infatti, nell'arco del triennio il progetto prevede riunioni a cadenza annuale; la prima (*Cultures of Conservation*) si è già tenuta nel 2012 a Milano, presso il Museo del Novecento. Seguiranno nel 2013 *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art*, a Lisbona, e nel 2014 *Identity and Variability*, a Glasgow. Scopo degli incontri è presentare e discutere le ricerche in corso, fare il punto sullo stato dell'arte e l'avanzamento delle indagini, esaminare le attinenze tra teoria e pratica, preparare la disseminazione dei temi delle riunioni; e, infine, redigere una proposta di adesione per il Marie Curie Initial Training Network (ITN), che porti all'apertura di un corso di dottorato internazionale.

Ecco, quest'ultimo punto potrebbe essere un'occasione per aggiustare la posizione degli artisti nel discorso sulla conservazione verso una funzione propositiva: agganciandosi alla proposta NeCCAR attraverso un'offerta didattica curata da esperti che rilanci il punto di vista degli artisti in forza delle loro competenze in materia di ragionamento creativo e dimensione produttiva dell'opera d'arte; tali conoscenze, stando a monte della musealizzazione, paiono preziose per chiarire i presupposti delle strategie conservative e prevenirne strumentalizzazioni e derive ideologiche. Nella proliferazione dei discorsi appare, infatti, necessario collocarsi in un orizzonte culturale e in una prospettiva d'analisi etico-politica della conservazione istituzionale dell'arte contemporanea, considerata quale pratica cruciale per la sedimentazione della memoria collettiva e la gestione del patrimonio. Qui, dunque, l'Accademia di Brera, in quanto luogo privilegiato del dialogo dell'antico con la contemporaneità, può inserirsi proficuamente, non soltanto per vocazione formativa, ma in quanto centro di ricerca artistica internazionalmente riconosciuto.



## Conservazione del paesaggio sonoro di Brera

Progetto di un'installazione sonora

*Caterina Palpacelli, Mauro Manzoni*

*“Non esiste una reale differenza tra suono e silenzio  
ma solo tra l'intenzione di ascoltarlo e non farlo”*

J. Cage

### Sound-landscape of Brera

*The present essay focuses on a conservation project of an intangible heritage like sound, carried out by two students of Brera Academy of Fine Art ( Academic year 2010-2011) during the Design Methodology course held by Professor S. Scarrocchia. The project aimed to conserve the sound of Brera Academy considered unusual in relation with the material heritage, but characteristic in relation with the city sound. Different instruments were used during the study (interview, anthropologies, geographical studies and the soundwalking technique). An installation project was the result of the conservation project. To complete the sound conservation project an online database was created to record the materials and allow a free download.*

### Introduzione

Il corso di *Metodologie della progettazione*<sup>1</sup>, tenuto dal Prof. Sandro Scarrocchia, aveva come obiettivo di ricerca la redazione di un programma di conservazione che prendesse in esame una realtà complessa e conflittuale, al fine di riflettere sullo schema progettuale della conservazione e del restauro.

Generalmente il concetto di conservazione viene ricondotto, nel nostro immaginario, alla conservazione di oggetti materiali; la nostra attenzione si è invece rivolta alla sfera non “tangibile” del suono, realtà particolarmente complessa perché preservabile solo attraverso la sua riproducibilità.

L'UNESCO definisce quelli che sono i beni culturali immateriali all'interno della *Convenzione Internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*. Molti di essi, come ad esempio le “tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale”<sup>2</sup>, fanno del suono il principale mezzo di trasmissione facendolo diventare l'oggetto dell'attenzione da parte della conservazione.

L'esercitazione proposta dal Prof. Scarrocchia mirava appositamente ad esplorare ambiti estremi, dove la pratica della conservazione dovesse trovare modalità e strumenti nuovi. La nostra attenzione si è dunque concentrata nell'elaborazione di un sistema di conservazione in grado di conservare, nella sua

complessità, la realtà sonora nello specifico caso del Palazzo di Brera.

Il nostro lavoro si inseriva in un clima conflittuale, caratterizzato dalle prospettive di ampliamento della Pinacoteca, dal trasferimento delle attività creative e didattiche dell'Accademia e, ciò che riguardava principalmente il nostro lavoro, dalla radicale modifica dei suoni e dei rumori che per secoli avevano caratterizzato Brera. Oltre alla complessità del clima braidense vi era quella legata all'immaterialità del suono.

### **Analisi**

Sulla Rivista *Ananke* n° 59 il rappresentante degli studenti Cristiano Bellotti scriveva, in merito al minacciato trasferimento dell'Accademia dal Palazzo: "Dell'Accademia di Brera non sopravvivrà nulla. Dopo tre secoli cesserà di essere quel crocevia di idee, di culture, di vissuti, di personaggi illustri, di stili, di forme, di colori, *di suoni, di rumori*<sup>3</sup> che di Brera sono vera essenza e ricchezza."<sup>4</sup>

L'attenzione al suono e specialmente al rumore non è senz'altro una novità, già nel 1968 vi fu da parte degli studenti il tentativo di organizzare un corso sul "[...] rumore - inteso come indagine sociologica del quartiere, più che come ricerca musicale."<sup>5</sup>

Questi esempi mostrano come sia stato e sia tutt'ora vivo, per la popolazione Braidense, il riconoscimento di un valore identitario nell'evento sonoro che riempie e caratterizza il Palazzo.

Inoltre appare evidente come il suono rappresenti una insostituibile testimonianza della vitalità di uno spazio.

### **Documentazione e catalogazione**

Il lavoro, mirato a conservare la ricchezza e la varietà del "suono Braidense", si è concentrato in un primo momento, sulla *mappatura dell'esistente*. Insieme al musicista e tecnico del suono Mattia Sinigaglia è stata realizzata una campagna di documentazione sonora utilizzando la tecnica del *soundwalking*<sup>6</sup>.

Le registrazioni, catalogate attraverso un'apposita scheda, hanno interessato gran parte degli ambienti di Brera e del quartiere; nello specifico:

- Loggiato della Pinacoteca
- Ingresso e Pinacoteca
- Corridoio dell'Accademia e uscita nel Cortile d'onore
- Orto botanico
- Pausa ai distributori automatici
- Il quartiere, da Brera a Lanza

### **Le interviste**

Successivamente sono state realizzate delle interviste a chi, frequentando Brera in passato, ne conservava un ricordo lontano e a chi, frequentandola tutt'ora, era in grado di far riferimento alla situazione presente.

Agli intervistati è stato chiesto di descrivere a parole il suono braidense e solo in un secondo momento è stato proposto loro l'ascolto dei nostri *soundwalking*.

È stato interessante notare come, dopo lo sforzo della descrizione a parole, in fase di ascolto ci fosse una vera e propria distensione nel riascoltare il suono noto.

Questa operazione, oltre ad arricchire il materiale di documentazione, ci ha permesso di verificare positivamente la potenzialità evocativa del suono registrato. Le registrazioni delle interviste sono state archiviate insieme ai *soundwalking* in quanto considerate testimonianze insostituibili per ricostruire la descrizione dell'evento sonoro.

*CP*

\*\*\*

### **Lavoro corale**

In fase di riascolto e riordino, è emerso come le nostre registrazioni, seppur realizzate con il supporto di un tecnico esperto, portassero la traccia indelebile della sensibilità di chi le aveva realizzate. Questo in un primo momento appariva come un limite alla scientificità del lavoro, d'altra parte poteva però essere sfruttato a nostro vantaggio. Si è pensato dunque di rendere la catalogazione un'azione collettiva. Chiunque poteva prendere parte al lavoro registrando i suoni considerati più significativi. Sfruttando così il contributo della sensibilità individuale era possibile rendere la documentazione non solo più partecipata e condivisa ma soprattutto il più puntuale possibile.

### **Dare voce al materiale raccolto**

Come detto, il suono deve essere riprodotto per poter essere percepito e riconosciuto; nel presente caso la sola catalogazione e archiviazione dei dati raccolti risultava un'azione estremamente riduttiva. Si è pensato dunque di progettare un'installazione con la funzione di dar voce al materiale raccolto e, permettendo al visitatore/uditore di cogliere l'unicità di questo suono, invitarlo a prendere parte alla documentazione e dunque alla conservazione del suono.

Per permettere di riconoscere i valori evocativi e insostituibili del suono prodotto nello spazio di Brera si è pensato di proporre l'ascolto "in primo piano" del suono da noi registrato contrapposto alla visione di filmati relativi agli spazi braidensi "ripuliti", però, del loro suono naturale.

Per fare ciò l'installazione prevedeva una sorta di percorso: in un primo momento il visitatore era accolto dalla diffusione del suono da noi registrato in uno spazio provvisto di sedili e casse per la propagazione; in un secondo momento il visitatore era portato ad osservare la proiezione di ciò che in quel momento accadeva nei corridoi, nella Pinacoteca, nell'Orto Botanico e nel cortile d'onore privato del suono. Nel passaggio tra i due spazi venivano proposte alcune parti delle interviste caratterizzate dalla descrizione del suono ascoltato.



Infine il visitatore era invitato a prendere parte alla documentazione - conservazione degli eventi sonori braidensi.

In questa ultima fase non risultava di fondamentale importanza la tecnologia utilizzata, in quanto ogni registrazione rappresentava e rappresenta un'insostituibile testimonianza.

Il progetto prevedeva infine l'archiviazione di tutti i suoni registrati in un database di libero accesso che, grazie al libero download, permettesse la circolazione del suono e la sua rielaborazione a fini artistici, musicali e documentali.

### **Conclusioni**

Indagare la relazione tra un luogo e la sua popolazione attraverso l'analisi e la conservazione del suono non è strettamente parte del mestiere del restauratore-conservatore; tuttavia, questa esperienza ci ha permesso di verificare come proprio di fronte alle "complessità" vengano stimulate soluzioni creative che esulano dai percorsi abituali della disciplina.

Le potenzialità espressive dell'arte, possono dunque diventare esse stesse gli strumenti innovativi della conservazione creando un dialogo vitale tra la contemporaneità e il preesistente.

Inoltre la catalogazione dei suoni nel database ad accesso libero punta a garantire la conservazione anche attraverso la vasta diffusione e la circolazione di molteplici copie dei materiali, andando a sfruttare, a fini conservativi, le grandi possibilità informatiche oramai alla portata di tutti.

*MM*

## Note

<sup>1</sup> Accademia di Belle Arti di Brera, Biennio specialistico di Restauro dell'Arte Contemporanea, A.A. 2010-2011.

<sup>2</sup> Convenzione internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale UNESCO, 2003-2006, Art. 2.2.

<sup>3</sup> Corsivo nostro.

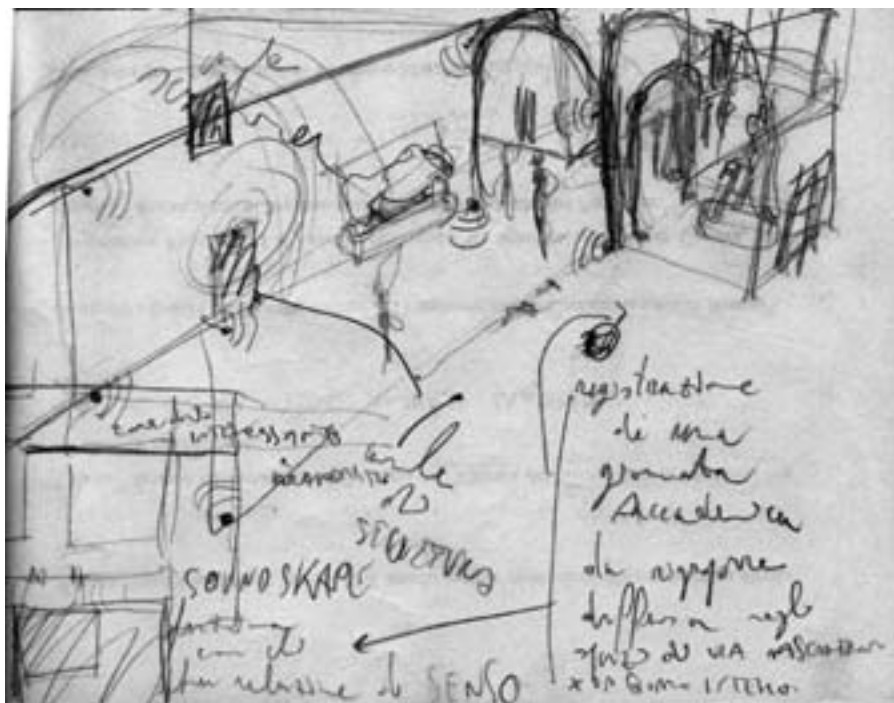
<sup>4</sup> C.Bellotti, *La "Grande Brera" vista dagli studenti*, in *Ananke*, n.59 nuova serie, Gennaio 2010, Alinea, Firenze 2010, p.105.

<sup>5</sup> M.Menguzzo, *Fuochi di rivolta, dal quarantacinque al sessantotto*, in AA.VV. *La Città di Brera, Due Secoli di Scultura*, Fabbri Editori, Milano 1995, p. 206-207.

<sup>6</sup> A.Minidio, *I suoni del Mondo, studi geografici sul paesaggio sonoro*, Guerini scientifica, Milano 2005, p. 141.



Caterina Palpacelli e  
Mauro Manzoni, Paesaggio  
sonoro di Brera, 2011. Il  
progetto di installazione  
prevede l'utilizzo degli  
scantinati per l'ascolto e le  
proiezioni.



Caterina Palpacelli e  
Mauro Manzoni, Paesaggio  
sonoro di Brera, 2011, i  
punti di registrazione, schizzi  
e appunti di progetto.



## Sesto San Giovanni patrimonio dell'UNESCO

*Gianluca Zonca, Giulio Pace, Bruno Margotti, Francesca Candito,  
Giuseppe De Siati*

### For Sesto Unesco Site

*The proposal to nominate the city of Sesto San Giovanni an UNESCO heritage site has prompted students of the "Design Methodology" course, to think about the memory of an abstract value, such as the life of a city. After the closure of the large factories that made Sesto San Giovanni one of the most important industrial centers in Italy, MIL, the Archives of Labor, and ISEC recovered, preserved and stored many documents, photographs and objects concerning the productive and social reality that today is experiencing a sort of "dark period". Drawing from the collection of documents, a variety of projects, works of art and other operations in the artistic and creative realm, were developed as a reminder of the past history of Sesto San Giovanni. The works followed very different paths, but had one sole purpose: to awaken and honor the memory of the social fabric that has now almost disappeared, uncovering and promoting documentary traces of the history of the industrial Milanese neighbourhood, supporting the idea of recognizing Sesto San Giovanni as a heritage of humanity.*

A sostegno della candidatura della città di Sesto San Giovanni a patrimonio dell'Unesco, sono stati elaborati quattro progetti eterogenei tra loro ma con un unico scopo: valorizzare il tema della memoria di una società ormai pressoché scomparsa che merita di essere trattenuta nella sensibilità collettiva, non solo di un paese bensì di tutta l'umanità.

Gianluca Zonca propone "Ritorno", dove passato e presente si relazionano, si mischiano, si assomigliano diventano la medesima immagine. Immagini in bianco e nero si colorano e foto digitali sbiadiscono ritornando e sostituendosi a turno, all'infinito, lentamente, sottolineando una stasi che perdura da così tanto tempo da prolungarsi contemporaneamente nel futuro (la morte della speranza). Tra queste immagini si nascondono i fantasmi del passato che se non si affrontano ritornano chiedendo un dazio ogni volta più oneroso.

Per affrontarli dobbiamo sapere cosa siamo. Questo è l'obiettivo. Far riflettere, in un minuto di video che ritorna all'infinito, sulla parola Uomo, per cercare una risposta che ci permetta di stoppare questo "Ritorno". La memoria della Falck ce lo chiede. Uomo, una parola che contiene al suo interno l'io e il noi, l'individuo e la pluralità. L'unità che è comunità e viceversa. Uomo come unità. Il termine unità è intrinsecamente indicativo di singolo e unione di singoli.

In "L'ultima cena di montaggio" Giulio Pace propone di ricreare la meccanicità dei movimenti di una catena di montaggio, classico funzionamento di produzione nelle fabbriche, unita al pensiero del lavoro come strumento di sopravvivenza e creazione d'identità. Questi due aspetti hanno creato quel tessuto socio-culturale che ha caratterizzato la città di Sesto San Gio-

vanni negli anni del “boom economico” e che oggi i suoi cittadini rivendicano, candidando la città a patrimonio dell’Unesco. “L’ultima cena di montaggio” cerca di riportare a quell’atmosfera di alienazione, insita nei sistemi di produzione di massa, in rapporto al fine ultimo e umano del lavoro: il sostentamento del proprio nucleo familiare. L’opera è così formata da due serie di sagome che, alternatamente illuminate da proiettori, simulano il movimento continuo del sistema produttivo considerato; sempre grazie alle proiezioni scorrono lungo la catena, non i consueti e freddi manufatti metallici, ma i più calorosi e famigliari beni di prima necessità. Viene in questo modo ricreata un’ultima grande cena di montaggio.

Per “Lavoro a 60”, Francesca Candito e Bruno Marcotti sono partiti dall’analisi generale del territorio parlando con i cittadini sestesi. Hanno effettuato diverse visite e colloqui con il personale responsabile dello spazio MIL (Museo Industria e Lavoro) dell’Archivio del Lavoro (documentazione prevalentemente operaia e sindacale) e dell’archivio ISEC (archivi delle industrie dismesse); hanno effettuato un sopralluogo al magazzino in cui -grazie alla spontanea sensibilità di due operai- si sono conservati i più disparati reperti provenienti dalle fabbriche sestesi smantellate (cartellonistica, strumenti di rilevazione, presidi di sicurezza, macchine industriali, ecc.) Quindi hanno redatto un Bando di Concorso ad hoc per la valorizzazione e il recupero di materiali e situazioni degradate e/o dimenticate.

In accordo con il Bando che prevede la riattualizzazione della memoria industriale della città attraverso forme di creatività che utilizzino sollecitazioni tratte dalle memorie d’archivio e/o dagli stessi materiali industriali conservati, i due autori del progetto hanno elaborato, in modo indipendente ma coordinato, un apporto personale, pensato come evento “low cost” per una più facile realizzazione, interno di uno spazio museale (MIL).

Si tratta del “Gioco dell’Oca” (F.Candito) che propone in chiave ironica il tortuoso percorso odierno della ricerca del lavoro, scandendone le 16 tappe in riferimento alle memorie visive e testuali cui si rimanda il partecipe visitatore, rinviandolo

anche all'altra installazione partecipativa, "Casco o teschio?" (B.Marcotti), che consente sia la vista che l'uso diretto di presidi di sicurezza obsoleti e attuali per ribadire l'importanza sul lavoro: entrambi i contributi sono stati pensati per coinvolgere i visitatori in un tema serio, ma in forma ludica.

Dal ciclostile al rotolo, pre-testo per una riscrittura di Sesto S. Giovanni: "Ad sextum lapidem" di Giuseppe De Siatì. Si tratta di un'opera che visualizza e vuol indicare, in una sorta di mappa, un possibile congiungimento tra passato e futuro, di una comunità che nasce al VI miglio da Milano, motivazione dalla quale, ancora oggi, può trarre stimoli per rafforzare la propria identità, riscoprendo nuove vocazioni.

L'installazione è caratterizzata dalla carta, del rotolo lungo 10 m e quella della risma in formato A4, da sempre utilizzata come supporto per comunicare e ricordare. All'inizio del rotolo è una macchia di color rosso mattone e blu, i colori di una Milano costruita col mattone su di un territorio in cui la componente idrica è stata caratterizzante; a 6 m, come 6 miglia, un mattone refrattario posto in piedi come limitale simboleggia, trattandosi di un materiale di risulta, la possibile rinascita di Sesto. Il ciclostile (una volta utilizzato nei processi di stampa) indica la possibilità di scrivere il futuro di Sesto San Giovanni tenendo in considerazione la sua storia. Alla fine del rotolo è il disegno della farfalla del baco da seta, come auspicio verso un domani in cui Sesto si trovi nuovamente legata a Milano sotto un nuovo e più alto profilo, non solo economico ma anche storico-culturale.





Gianluca Zonca, Ritorno, frame da video, 2012





Gianluca Zonca, Ritorno, frame da video, 2012

Giulio Pace, L'ultima cena di montaggio, progetto, 2012



## Pietre della memoria di Brera

*Marta Barzaghi, Annalisa Ceruti, Francesco Carraffa, Linda Cogliati, Francesco Fedeli, Laura Parini, Gaia Cristina Riccardi, Cosimo Quartana, Luisa Trapletti*

### Memory stones of Brera

*A sketch book of Lombard Enlightenment that aims to reveal and recognize the authority and power exercised by the cultural environment on contemporary artistic education and research.*

Durante l'anno accademico 2012-13 nell'ambito del corso di Teoria e Storia del restauro è stato compilato un elenco dei monumenti commemorativi presenti nel Palazzo di Brera da cui è tratta la seguente raccolta fotografica con alcuni schizzi di rilievo. Si tratta delle pietre miliari di una storia plurisecolare di Brera e della cultura dell'Illuminismo lombardo: non, pertanto, un catalogo scientifico ma un album di famiglia, che contribuisce a rilevare e rivelare il potere performativo ancora esercitato da Brera considerata come "paesaggio culturale" sulla formazione artistica contemporanea.

#### *Atrio*

Ranieri Girotti (monumento di Gaetano Motelli, 1833)  
Luigi Canonica (monumento di Raffaele Monti, 1846)

#### *Cortile*

Napoleone Bonaparte (statua di Antonio Canova, fusione in bronzo di Francesco e Luigi Righetto, 1811)  
Carlo Ottavio Castiglione (statua di Antonio Galli, 1855)  
Bonaventura Cavalieri (statua di Giovanni Antonio Labus, 1844)  
Tommaso Grossi (statua di Vincenzo Vela, 1858)  
Gabrio Piola (statua di Vincenzo Vela, 1857)  
Pietro Verri (statua di Innocenzo Fraccaroli, 1844)  
Luigi Cagnola (statua di Benedetto Cacciatori, 1849)

#### *Porticato del cortile*

Giuseppe Parini (busto di Giuseppe Franchi, 1791)  
Francesco Brioschi (monumento con ritratto in rilievo di Luigi Secchi, 1902)  
Giovanni Schiapparelli (monumento con ritratto in rilievo di Luigi Secchi, 1917)  
Carlo Possenti (busto ad erma di Antonio Tantardini, 1874)  
Gaetana Agnesi (busto ad erma di Innocenzo Fraccaroli, 1847)  
Luigi Bossi (busto ad erma di Innocenzo Fraccaroli, 1843)  
Giorgio Giulini (busto ad erma di Luigi Marchesi, 1847)

*Atrio di comunicazione dell'antica portiera del Collegio Gesuitico e corridoio meridionale*

Ruggero Giuseppe Boscovich (monumento con ritratto in rilievo)  
Giovanni Perego (monumento con busto di Pompeo Marchesi, 1819)  
Incoronazione di Napoleone Bonaparte a Re d'Italia (rilievo di Gaetano Monti di Ravenna)  
Giuseppe Sommaruga (monumento con ritratto in rilievo)  
Giovanni Battista Borsani (monumento con ritratto in rilievo di Alfonso Mazzucchi, 1918)  
Angelo Lorenzoli (monumento con ritratto in rilievo di Enrico Butti, 1917)  
Luigi Archinti (monumento con ritratto in rilievo di Emilio Quadrelli, 1903)  
Giuseppe Ripamonti (monumento con ritratto in rilievo)  
Giuseppe Longhi (monumento, 1843)  
Alessandro Durini (monumento con ritratto in rilievo di Emilio Agnati, 1913)  
Giuseppe Mongeri (monumento con ritratto in rilievo, 1890)  
Barnaba Oriani (monumento con busto disegnato da Giacomo Moraglia)  
Saverio Fumagalli (monumento con busto di Francesco Confalonieri, 1879)  
Federico Schmidt (monumento con ritratto in rilievo, 1893)  
Giuseppe Piermarini (monumento con ritratto in rilievo di Gaetano Monti, su commissione di Giuseppe Zanoia)  
Luigi Tatti (monumento con ritratto in rilievo di Giovanni Spertini, 1884)  
Giacomo Albertoli (monumento con ritratto in rilievo su commissione di Giuseppe Bossi)  
Giuseppe Mazzola (monumento con ritratto in rilievo, 1844)  
Marco Aurelio Marchi (monumento con ritratto in rilievo, 1849)

#### *Scalone*

Carlo Cattaneo (monumento con ritratto in rilievo di Giovanni Strazza, 1870)  
Melchiorre Gioia (monumento con ritratto in rilievo di Giovanni Bellora, 1862)  
Cesare Beccaria (statua di Pompeo Marchesi, 1838)  
Giuseppe Parini (statua di Gaetano Monti di Ravenna)

#### *Corridoio della Direzione*

Adolfo Wildt (monumento con ritratto a rilievo, 1937)

#### *Loggiato*

Gaetano Besia (busto ad erma di Alessandro Mertegani, 1879)  
Giovanni Strazza (busto di Giulio Branca, 1876)  
Benedetto Cacciatori (busto ad erma di Giuseppe Bayer, 1873)  
Pompeo Marchesi (busto di Giovanni Bellora, 1866)  
Giuseppe Zanoia (busto ad erma di Gaetano Monti di Ravenna, 1814)  
Giuseppe Bossi (busto ad Erma di Camillo Pacetti, 1817)  
Francesco Peverelli (busto ad erma di Antonio Galli, 1856)  
Ferdinando Albertoli (busto di Francesco Fontana, 1869)  
Felice Bellotti (monumento e busto di Antonio Galli, 1860)  
Antonio Gazzoletti (busto ad erma di Vincenzo Conzani, 1869)  
Luigi Sabatelli (busto ad erma di Desiderio Cesari, 1851)

Carlo Giuseppe Londonio ( statua di Francesco Somaini, 1851)  
 Gaetano Vacani (busto ad erma di Gaetano Manfredini, 1847)  
 Domenico Menozzi (busto di Francesco Somaini, 1843)  
 Pompeo Litta Biumi (statua di Francesco Barzaghi, 1874)  
 Pietro Moscati (busto di Giovanni Battista Comolli)  
 Giuseppe Longhi (busto di Pompeo Marchesi, 1834)  
 Camillo Pacetti (statua di Giuseppe Bayer)  
 Camillo Pacetti (busto di Gaetano Monti da Milano, 1834)  
 Francesco Durelli (busto di Luigi Fasanotti, 1854)  
 Giocondo Albertolli (statua di Luigi Marchesi, 1842)  
 Alessandro Focosi (busto ad erma di Giovanni Pandiani, 1872)  
 Giovanni Bellezza (busto ad erma di Giovanni Spertini, 1876)  
 Bartolomeo Giuliano (busto di Giulio Branca, 1922)  
 Paolo Ferrari (busto di Giulio Branca, 1892)  
 Carlo Porta (busto ad erma di Pompeo Marchesi, 1821)  
 Carlo Tenca (busto di Enrico Braga)  
 Francesco Somaini (busto di Lorenzo Vela)  
 Giovanni Migliara (monumento e busto ad erma di Francesco Somaini, 1840)  
 Ambrogio Borghi (busto ad erma di Carlo Abate, 1889)  
 Tranquillo Cremona (busto di Renato Peduzzi, 1888)

*Bookshop Pinacoteca*

Andrea Appiani (monumento con rilievi)

*Biblioteca Nazionale Braidense*

Benefattori della Braidense

Francesco Ambrosoli (monumento con ritratto)  
 Giovanni Gherardini (monumento con ritratto)  
 Giulio Carcano (monumento con ritratto)  
 Giuseppe Sacchi (monumento con ritratto in rilievo di A. Alberti, 1909)  
 La Società Storica Lombarda (monumento, 1880)  
 Giuseppe Parini (monumento, 1799)  
 Robustiano Gironi (monumento con ritratto in rilievo, 1838)  
 Epigrafe commemorativa sopra l'architrave della Biblioteca Braidense

*Ringraziamenti:*

al Direttore Ufficio Notifiche della Soprintendenza per i beni storico artistici ed etnoantropologici di Brera, Dr. Daniele Pescarmona e al Prof. Dario Trento per il prezioso aiuto nella presente ricognizione. Nostra resta la responsabilità di eventuali imprecisioni ed omissioni.

*Piazzetta Brera*

Francesco Hayez (statua in Piazzetta Brera, 1890)

*Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etno-antropologici di Milano*

Giambattista Bazzoni (ritratto di Innocenzio Pandiani, 1861)  
 Giuseppe Bertini (ritratto e stele di Orazio Grossoni, 1901)  
 Francesco Grazioli  
 Eleuterio Pagliano (ritratto di Achille Alberti)  
 Giovanni Raiberti (ritratti di Costantino Corti, 1866).



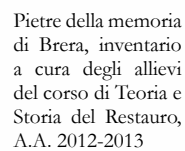












Pietre della memoria  
di Brera, inventario  
a cura degli allievi  
del corso di Teoria e  
Storia del Restauro,  
A.A. 2012-2013

**IV. Ancient-Contemporary Dialogue inside the Common  
Heritage of Humanity 2012-2015**

## Progetto Magna Grecia

Giuseppe Arvidiacono

### Magna Grecia Project

*Italy has the greatest artistic and cultural heritage, which corresponds to a high concentration of archaeological sites; and certainly the South, an important trade area between the Mediterranean peoples, was, and still may be, a crucible and a meeting ground for different civilizations. The project wishes to emphasize the expression 'still may be': the complex relationships that developed through interactions between the native Italic identity and the Greek culture, gave birth to the Magna-Graecia civilization, recognized by François Lenormant – in the nineteenth century,- for its originality and artistic innovation; 'even today' maybe a metaphor and a paradigm of the meeting of different identities and worlds, creating a new cultural synthesis, by opening the scenario of the 'mare interno' (inland sea) to globalization. The primary aim of the Magna Grecia project is, therefore, to propose to the 'Ancient-Contemporary Dialogue inside the Common Heritage of Humanity' program a project that could be an emblem of intercultural dialogue, capable of interpreting the UNESCO initiative 'to promote a culture*

L'Italia è il luogo con il più grande patrimonio artistico e culturale, cui corrisponde una elevata presenza di siti archeologici; e certamente il Mezzogiorno, da sempre al centro degli scambi anche conflittuali tra i popoli del Mediterraneo, costituiva e può costituire ancora oggi un crogiolo e un punto di incontro tra differenti civiltà. E sottolineo quell'*ancora oggi*: perché la complessa trama di rapporti che si sviluppa dal contatto tra l'identità italica indigena e la cultura greca, dando vita alla civiltà magno-greca di cui François Lenormant - già nell'Ottocento - riconosceva la originalità e la novità artistica; *ancora oggi*, nell'aprirsi dello scenario dal "mare interno" alla globalizzazione, può farsi metafora e paradigma di un incontro tra identità e mondi diversi che dia vita a nuove sintesi culturali. Per questo, il Progetto Magna Grecia non vuole soltanto individuare e proporre precisi siti di studio e di ricerca nell'Italia del Sud in Calabria, ma proporsi a questa Chair e al suo programma *Ancient-Contemporary Dialogue inside the Common Heritage of Humanity* come emblema di dialogo interculturale che interpreta lo spirito UNESCO "to promote a culture of peace".

La condizione per realizzare l'internazionalizzazione e il dialogo interculturale non consiste in un provinciale o meccanico appiattimento all'ultima moda (che è sempre la penultima) né in una adesione acritica o smemorata alla globalizzazione che ci lascia -per così dire- "senza storia e senza geografia"; ma, a nostro avviso, consiste nel presentare un problema, un bene culturale, un patrimonio locale che riesca a "toccare" il cuore e la mente di tutti, tanto da essere percepito come un bene comune: per questo, il progetto Magna Grecia, all'interno della declaratoria UNESCO che mira anzitutto ad azioni di conservazione "for the safeguarding of intangible cultural

*heritage*”, si riferisce in modo particolare alla Convenzione di Parigi del 2003, nella quale si affida all’UNESCO “*the protection and promotion of the diversity of cultural expressions*”.

*of peace’, and not only to identify and propose specific research sites in Calabria.*

Si tratta insomma di portare la “diversità” locale nel cuore della cultura universale, come sempre ha fatto l’Arte -e qui si chiarisce il rapporto privilegiato con Brera, che fin dall’età napoleonica ha svolto istituzionalmente questo ruolo di luogo della conservazione e di laboratorio permanente per la formazione di valori universali-; e a chiarire che questa non è una argomentazione retorica legata all’importante occasione odierna, potrei citare le poetiche fortemente “regionali” di artisti di fama internazionale come Fellini o Quasimodo, per rafforzare questa considerazione che la sintesi culturale non va confusa con l’omologazione, ma nasce in seno a una diversità che non resta imbrigliata nel “particolare” ma sa trascendersi fino all’universale.

Queste diversità vanno ricercate e sottolineate anche all’interno della Magna Grecia: dove la Sicilia la Campania e la Puglia hanno finora costituito i principali campi di investigazione per la rilevante presenza di monumenti e documenti culturali offerti alla fruizione pubblica e diventati presto famosi; lasciando in un cono d’ombra una regione come la Calabria che nell’antichità fu asse portante e parte integrante, se non addirittura preponderante, della civiltà magno-greca, mentre oggi resta a testimoniare questa eredità culturale in modo marginale.

Anna Ferrari, nel suo *Dizionario dei luoghi del mito* (Milano 2011) - scritto con la passione e la qualità letteraria che si addice a un romanzo, e che come tale si può leggere - ricostruisce i collegamenti tra i miti di fondazione delle principali *poleis* della Calabria e i cicli delle peregrinazioni degli eroi che avevano partecipato alla spedizione del vello d’oro o alla guerra di Troia: Crotone e il ciclo di Filottete, Locri e il ciclo di Aiace d’Oileo, Reggio e il ciclo di Oreste, Sibari con i cicli di Ulisse e di Enea, etc.; dimostrando che la Calabria fu centro di elaborazione di una *koimè* che attende ancora d’essere messa in giusta luce, per

ritrovare quel posto che le spetta nella cultura globale di oggi.

Il Progetto Magna Grecia, dunque, prevede l'adesione al Network per la UNESCO Chair promossa a Brera, della Università *Mediterranea* di Reggio e della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria con un programma di studio e di azioni interdisciplinari per un convegno internazionale sui e nei siti archeologici di Crotona, Locri, Reggio Calabria, Scolacium, Sibari, Vibo Valentia, attualmente poco conosciuti e poco frequentati dal grande pubblico, al fine di costruire fra essi una "rete" da proporre per il loro inserimento nei siti dell'azione UNESCO "*concerning the protection of the world cultural and natural heritage*".

Certo un convegno internazionale è solo un primo passo: bisognerà allacciare altre alleanze, suscitare curiosità ed entusiasmi, trovare - per dirla francamente - anche i danari; *step by step* fino all'UNESCO, e poi continuare a lavorare. Certo un convegno non può cambiare da solo la percezione della Calabria nella Magna Grecia, e della Magna Grecia nella cultura globale; quando non c'è riuscita una "macchina da guerra" come la mostra del 1996 a Palazzo Grassi su "I Greci in occidente": ma da lì bisogna ripartire, riconoscendone non le soluzioni ma i problemi. Per esempio, la collaborazione allora raggiunta tra Palazzo Grassi, i musei archeologici italiani, il Kunsthistorisches Museum di Vienna, il British di Londra, il Metropolitan di New York, il Museum of Fine Arts di Boston, il Museo di Olimpia, testimonia in modo inequivocabile la rilevanza mondiale della cultura magno-greca e delle collezioni calabresi (per tutte, i Bronzi di Riace, o i *pinakes* di Locri Epizefiri - sito archeologico dal quale potrebbero provenire, secondo alcuni studiosi, almeno i marmi se non le dubbie sculture del Trono Ludovisi e del Trono di Boston-); ma questa collaborazione eccezionale tra musei così prestigiosi resta, appunto, una *eccezione*, un evento (nel senso vero, e non abusato del termine) difficilmente ripetibile. Così questa condizione mette in luce tutte le difficoltà dell'*ordinaria amministrazione*, dello stare in trincea a presidiare i luoghi per conservarli e renderli sempre più accessibili alla

conoscenza e alla fruizione del pubblico; e l'incontro "globale" dei grandi musei in una o più occasioni non può che ripartire dalla rete "locale", come ha dimostrato in tempi più recenti la mostra "Magna Grecia - Archeologia di un sapere", organizzata da Salvatore Settis nel 2005 a Catanzaro, presso il Complesso monumentale di San Giovanni. È necessario ripartire dal corpus dei siti archeologici della Calabria: che costituiscono - come nell'apologo di Menenio Agrippa - le membra di un organismo unico e articolato; affinché le collezioni "portanti" svolgano il loro ruolo di manifesto dell'eccellenza del patrimonio calabrese, evitando il consumo mediatico e il "mordi-e-fuggi" turistico cui sono sottoposte oggi (per es. la visita al Museo di Reggio non prevede un bus di collegamento con la vicina Locri Epizefiri).

Per questo il Progetto Magna Grecia ha come finalità il riconoscimento come patrimonio UNESCO della rete dei siti e dei musei archeologici della Calabria: un riconoscimento che non ha solo finalità conservative "*for the safeguarding of intangible cultural heritage*", ma che rende possibile, nell'ambito dell'*Ancient-Contemporary Dialogue* che propone Brera, un avanzamento della conoscenza. Ancora una volta, si può ripartire dai temi evidenziati dal dibattito internazionale che ha accompagnato la mostra del '96 di Palazzo Grassi e che riguardano, ad esempio, una più ampia riflessione sulla Democrazia: per le analogie, riscontrate da alcuni studiosi, tra la Costituzione degli Stati Uniti e il principio di equilibrio tra poteri dello stato elaborato da Pitagora a Crotone, dove si trovava - come ricorda Ovidio- "in volontario esilio per odio verso la tirannide" (*Metamorfosi*, XV, 60); o perché, come hanno sottolineato altri studiosi, la colonizzazione della Magna Grecia è alla base della civiltà occidentale, dal momento che le *poleis* sono fondate come comunità di eguali: non sottostanno a un sovrano ma a un *nomos*, a un sistema di leggi, che la comunità elabora e in cui si riconosce. Temi come questi vanno ripresi e approfonditi; ma presuppongono anzitutto la salvaguardia dei siti archeologici



in quanto conservazione fisica dei documenti/monumenti che ne costituiscono le fonti dirette, e *viventi*: perché nel Progetto Magna Grecia la conservazione non è *mummificazione* dei luoghi, ma la tutela UNESCO serve, al contrario a tradurre la conservazione in un “progetto del Passato”. Il riconoscimento UNESCO dei siti e musei archeologici calabresi potrà, infatti, dare un impulso alla ripresa delle campagne di scavo (che possono ancora restituire scoperte sorprendenti e preziose, come nel 1987 avvenne per il “tesoro di Hera”, vanto del Museo di Crotone); potrà aumentare il controllo e la riqualificazione delle aree archeologiche, sottraendole ai vandalismi dei cercatori di antichità; favorirà la conoscenza dei siti, sottraendoli alla avanzata della speculazione edilizia nella consapevolezza della improcrastinabile necessità di un restauro ambientale del paesaggio calabrese; favorirà infine un incremento delle attività imprenditoriali legate a un turismo “sano” contro il turismo “spazzatura” che sostituisce il consumo alla fruizione dei luoghi. In questo senso, il Progetto Magna Grecia è anche un piccolo contributo al riscatto sociale di una regione, la Calabria, afflitta dalla piaga parassitaria della *ndrangheta*; e ancora una volta gli Antichi Greci possono darci una mano.



## I paesaggi culturali dell'alpinismo. Val di Mello 2014

*Ilaria Erika Lanfranconi*

### **Cultural Landscapes of Alpinism - Val di Mello 2014**

*This is a research program that will take conservation into a new field. It will consider the natural sites connected with the Alpine landscape, showing the problem of the recognition of alpinism as an art form and, as a consequence, the need to begin to think of the natural landscapes of the Alps as cultural landscapes too. The idea is that a much more articulated dialogue with society would lead to a more complete and dynamic (?) valorisation of the Alpine landscape with the consequent conservation of sites not only rich in important natural phenomena, but in cultural manifestations too.*

I progetti presentati in questa sede ed afferenti al programma quinquennale *Ancient-Contemporary Dialogue inside the Common Heritage of Humanity* hanno due prospettive di ricerca. La prima concerne un orizzonte di lavoro nell'ambito della conservazione, di quella conservazione che, fatti propri i principi del *Catechismo* di Dvorak, s'interpreta come corrente culturale e spirituale in continuo sviluppo, e che, pertanto, non può che fare proprio il principio dell'*innovazione conservativa*<sup>1</sup>, rivendicando l'importanza dell'intervento autonomo contemporaneo sull'antico e riconoscendo quindi come suo elemento fondante quel dialogo Antico – Contemporaneo che dà il titolo e il tema all'intero progetto candidato a Unesco Chair.

Il secondo si costituisce nella ricerca di metodologie, necessariamente, nuove, affinché questo imprescindibile dialogo ri-animi molti dei siti dichiarati patrimonio dell'umanità. Nello specifico questo progetto di ricerca porterà la conservazione in un ambito nuovo. Si interrogherà sui siti naturali relativi al paesaggio alpino, ponendo il problema di riconoscere l'alpinismo come forma artistica e, per conseguenza, di cominciare a intendere i paesaggi naturali delle alpi come anche paesaggi culturali, con il fine che questo prezioso dialogo porti a una più completa e viva valorizzazione, e quindi conservazione, di paesaggi, non solo ricchi di importanti fenomeni naturali, ma anche di fondamentali manifestazioni culturali.

L'esigenza di riconoscere come fondante l'impulso creativo nella pratica dell'alpinismo è qualcosa che a quest'attività sembra sia stato sempre legato.

Così scrive Walter Bonatti in *Montagne di una vita*:

*“Nella mia vita di scalatore ho sempre obbedito alle emozioni, all’impulso creativo e contemplativo.”*<sup>2</sup>

I termini legati alla produzione artistica compaiono quasi sistematicamente negli scritti sull’attività alpinistica, manifestando la necessità di presentare l’alpinismo, oltre che come attività prettamente dell’“anima”, come forma d’arte.

Significativo è l’articolo di George Leigh Mallory (importante alpinista inglese che tentò le prime tre salite al monte Everest, morendo, durante l’ultima di queste, nel 1924), comparso sul *Climber’s Club Magazine* del 1914, dal titolo *L’alpinista come artista*, in cui intraprende la dimostrazione, con un interessante sistema di idee, del perché non sia ridicolo comparare una scalata alla melodia di una musica meravigliosa, e per farlo, in logico accordo al suo tempo utilizzerà in ultimo la categoria del sublime.

*“It seems perfectly natural to compare a day in the alps with a symphony.”*

*“Something sublime is in the essence of mountaineering.”*<sup>3</sup>

Questa esigenza continua nel tempo e arriva nel 1969, a camp IV in Yosemite, la culla del ’68 dell’alpinismo, dalle pagine di *Ascent*, Doug Robinson scrive *The Climber as Visionary*, riprendendo l’articolo di Mallory, ma proponendo un’idea di creatività attiva nell’arte di vedere e creare linee e gesti sulla roccia.

*“A route is an artistic statement on the side of a mountain, accessible to the view and thus the admiration or criticism of the other climbers. Just as the line of a route determines its aesthetics, the manner in which it was climbed constitutes its style.”*<sup>4</sup>

Le Alpi sono caratterizzate dal potere immateriale che questa “arte” ha dipinto su di esse ed è pertanto importante il ricono-

scimento di questo patrimonio culturale ed il suo radicamento in un presente attivo, anche grazie alle nuove e fantasiose metodologie, che la conservazione dovrà approntare per questo obiettivo.

Jacky Godoffe da un'intervista rilasciata ad Andrea Gobetti:

*“Mi piacerebbe, qui nella foresta, un centro di arrampicata speciale diretto al mondo dell’arte, della cultura. Se porti un artista ad arrampicare, sia questo un pittore, un poeta, un musicista o un danzatore, lui troverà senz’altro un filo di congiunzione tra i gesti della roccia e la sua arte.”*<sup>5</sup>

Luogo d’eccezione in cui muoverci per la prima volta in questo orizzonte di ricerca ci è parsa la Val di Mello, riserva naturale, e culla del Sassismo, che fu tra i movimenti che rivoluzionano fra gli anni ‘70 e ‘80 il mondo del libero arrampicare e che tuttora continua a creare, con fantasia, sulla roccia.

In questo nuovo ambito ci siamo inizialmente mossi, e ci stiamo ancora muovendo, su un progetto molto interessante e, per sua natura, più vicino alle nostre competenze, ossia la conservazione del *Buddha del pizzo Badile*, vetta che domina la val di Mello e la val Masino.

Il 25 settembre 2005 Mario Scarpa, Jacopo Merizzi, Luca Maspes e Giovanna Novella trasportarono lungo la parete sud del pizzo Badile (3308 m) un Buddha. L’intenzione fu di lanciare un messaggio di libertà, affidando alla provocazione di quel sorriso la riflessione sull’esigenza di liberare le cime da simboli, segni di dominio per loro natura escludenti.

Il dibattito che nacque da questa provocazione e dalla distribuzione del video in cui è narrata fu intenso e generato dall’emergente necessità, in una società che si vuole evoluta e multiculturale, di riappropriarsi, restituendoli a tutti, di luoghi, quali le cime delle montagne, che non possono essere, neanche simbolicamente, strumentalizzati per l’affermazione di un credo su un altro.

L’installazione di un Buddha in vetta al pizzo Badile, emblematica manifestazione dello spirito identitariamente creati-

vo e provocatorio del libero arrampicare dagli anni Settanta ad oggi, ha dato luogo ad un proficuo e prezioso dialogo sociale, passando dalla riflessione sul significato della montagna come bene comune e quindi come spazio di libertà, fino al confronto con le istanze di una conservazione ambientale volta a preservare, dove ancora possibile, la “wilderness” di ambienti non ancora o non del tutto antropizzati.

Nel 2007 il Buddha del pizzo Badile con il suo messaggio di libertà fu fatto precipitare.

La provocazione messa in atto da questo “gruppo di amici” ha dimostrato di essere un’azione concettuale con tutte le caratteristiche di creatività e forza comunicativa proprie di un “azione artistica”, quindi sarà oggetto di un programma di conservazione che coinvolga quanto resta di materiale e di immateriale de il Buddha del pizzo Badile. L’azione si è rivelata un efficace dispositivo capace di attivare un importante luogo di confronto e relazione, in cui ha assunto centralità rispetto all’oggetto stesso, il confronto con la società ed i suoi esiti. Pertanto sarà di primaria importanza trovare una metodologia di lavoro che permetta innanzitutto la conservazione di questo processo, dall’ideazione, al confronto, alla distruzione, in considerazione del fatto che, per quanto del Buddha non rimangano che pochi cocci, le questioni di cui si fece portavoce sono ancora sentite e non risolte.

Il progetto si pone quindi il difficile obiettivo di portare la riflessione sulla conservazione, al di fuori dei suoi convenzionali sistemi, ad interrogarsi sulla necessità di conservare la provocazione di una cultura che lega i gesti della roccia all’arte, ma che per mancanza di un reale riconoscimento rischia concretamente di perdersi tra potenziali e silenziose distruzioni di Buddha.

## Note

<sup>1</sup> S. Scarrocchia, *Max Dvořák, Conservazione e moderno in Austria (1905- 1921)*, Milano, Franco Angeli 2009.

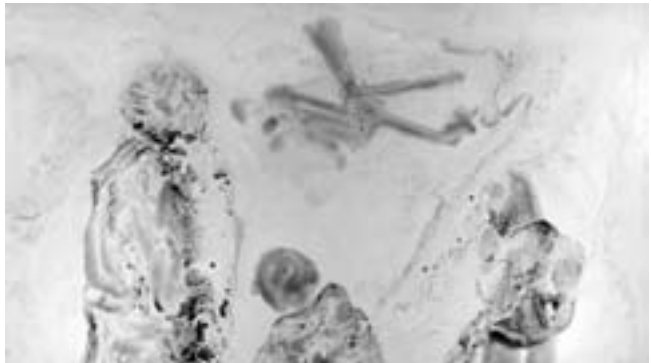
<sup>2</sup> W. Bonatti, *Preliminari, Montagne di una vita*, 4° edizione, Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2010, p. 7.

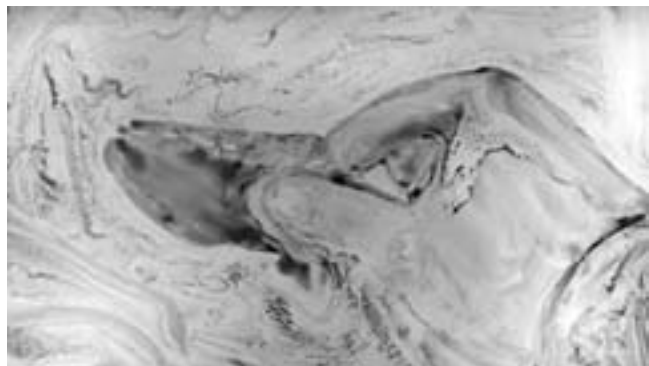
<sup>3</sup> G. H. Leigh Mallory, *The mountaineering as artist*, Climber's club magazine, 1914.

<sup>4</sup> D. Robinson, *Ascent, The Climber as Visionary*, 1969.

<sup>5</sup> Jacky Godoffe da un'intervista rilasciata ad Andrea Gobetti a Parigi nel 1986. A. Gobetti, *Con Jacky Godoffe nel laboratorio del gesto*, in *L'uomo che scala*, Pordenone, Luca Visentin Editore 2008, p. 48.

Disegno di Francesco  
Scarponi per "Iconoclasti!  
Il sorriso del buddha" di  
Alberto Valtellina,  
produzione Lab80 film





Disegno di Francesco  
Scarponi per "Iconoclasti!  
Il sorriso del buddha" di  
Alberto Valtellina,  
produzione Lab80 film



## Progetti per l'acqua, i paesaggi e le conoscenze tradizionali: verso la nuova visione del patrimonio UNESCO

*Pietro Laureano*

### **Water projects, landscapes and traditional knowledge: towards a new vision of UNESCO heritage**

*In the past, the conditions of climate variability, ecosystem degradation and natural disasters imposed a deep insight into managing water resources and the invention of cheap and sustainable technologies. In several climates and environments, incredibly tenacious cultures were able to use materials available locally and renewable resources. Societies that promoted harmony with their environment flourished and created landscapes and ecosystems that make up the cultural heritage of humanity. To tackle the global crisis and the collapse of the ecosystem UNESCO proposes the realization of a new convention on the landscape and promotes projects based on traditional knowledge. Using traditional knowledge does not mean directly reapplying the techniques from the past but understanding the logical reasoning underlying the knowledge system and reapplying it in a creative way: today's appropriate innovations constitute tomorrow's traditional knowledge.*

L'acqua è l'elemento più diffuso del pianeta, ma anche il più prezioso e inconsueto. Di tutta l'acqua esistente, il 97,4% è contenuto negli oceani ed è imbevibile. Della quantità rimanente il 2% è conservato nei ghiacciai mentre solo il rimanente 0,6% costituisce le acque dolci dei laghi, dei fiumi, delle cavità sotterranee, quelle presenti nell'umidità del suolo o dell'atmosfera, disponibili e indispensabili per la vita terrestre. L'acqua ha forma duttile e malleabile, ma è capace di operare con forza ed energia dirompente. È un solvente universale che può sciogliere e coagulare. Scolpisce incessantemente il volto della Terra erodendo montagne, segnando solchi, scavando caverne. La sua energia può modellare le coste, demolire argini, abbattere foreste e città. L'acqua costruisce il paesaggio: di dura pietra, sedimentando strati rocciosi sulla superficie terrestre; sotterraneo, percolando nei meandri profondi e formando architetture di stalattiti e di stalagmiti; etereo, nei cieli, con il movimento continuo delle nubi. Le forme naturali create dall'acqua, le necessità di captarla, distribuirla o celebrarla sono un elemento fondante l'architettura dagli albori dell'umanità fino all'edificazione d'insediamenti, città e paesaggi basati sulla funzionalità idrica. Nessuna civiltà può sopravvivere se non riesce a dissestarsi. Una città privata di cibo può resistere mesi, ma un solo giorno senza acqua riduce un organismo umano in gravissimo stato di affezione. Il secondo giorno chiunque è costretto a partire alla ricerca del liquido vitale. Al terzo giorno sopraggiunge la fine. Il nostro modo di vivere ha sempre più necessità di acqua. Un miliardo di persone non hanno acqua bevibile e 6.000 bambini muoiono ogni giorno per mancanza di acqua potabile. In oltre 100 paesi di cui 18 sviluppati, tra cui il 20%

della Spagna e l'Italia c'è carenza di acqua potabile. Questi paesi pur essendo situati in aree non desertiche sono stati dichiarati paesi colpiti dalla desertificazione. Più di un quarto della Cina è ridotto a una situazione di emergenza per la siccità. Il suolo non più reso coeso dall'acqua è trasformato in sabbia e trasportato via dal vento. Il fenomeno ha ormai raggiunto Pechino, dove alcuni villaggi posti a soli 74 chilometri dalla città hanno dovuto essere spostati. La polvere della Cina forma enormi nuvole inquinanti che raggiungono la Corea e il Giappone. La sabbia a volte varca il Pacifico e arriva fino agli Stati Uniti. In Asia dalla Cina all'India è ormai stabile una sospensione tossica di elementi velenosi che, non più disciolti e eliminati dall'acqua, riescono, a volte, a raggiungere l'Europa. Queste situazioni sono determinate dallo sfruttamento esasperato e dalla sbagliata gestione degli ecosistemi condizione che oggi pone l'intero pianeta sotto la minaccia di rischi globali.

I popoli hanno sempre dovuto fronteggiare l'imprevedibilità dell'ambiente e la variabilità del clima e l'adattamento o l'aver ignorato questi problemi ha determinato il successo o la fine delle società. Norme, conoscenze, tecniche e rituali regolavano il rapporto tra le comunità e l'ambiente creando un processo di coesione collettiva, quell'identificazione con i processi di edificazione, trasformazione e percezione dello spazio cui diamo il nome di paesaggio. Le società che hanno protetto i loro ecosistemi mantenendo un rapporto identitario, simbolico e di gestione evolutiva e produttiva con il paesaggio sono prosperate. Quelle che ne hanno perso l'idea, l'adesione o la sola narrazione sono collassate: spaesato, infatti, si dice di chi non ha più riferimenti e identità. Oggi è la prima volta nella storia del pianeta che il cambiamento climatico avviene a causa dell'intervento umano e in condizioni gravissime degli ecosistemi, esplosione demografica ed esaurimento delle risorse. Viviamo una crisi globale dovuta al modello di sviluppo, che crea distruzione dell'ambiente e delle conoscenze necessarie a gestirlo, e determina mutamento climatico e collasso degli ecosistemi. I fattori di crisi sono interdipendenti come

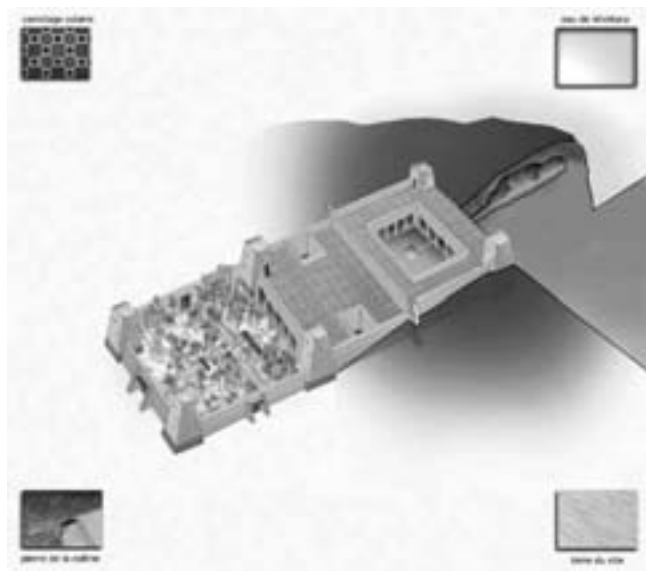
sono strettamente collegate l'una con l'altra le emergenze acqua, alimentazione ed emigrazione che ne derivano. La rapidità dei processi di riscaldamento globale innescati impedisce l'adattamento graduale naturale e culturale degli ecosistemi che permetteva l'adeguamento progressivo alle nuove condizioni. Lo stato di degrado delle condizioni fisiche con i suoli logorati dall'agricoltura industriale e dalla urbanizzazione massiccia li rende più vulnerabili a qualsiasi evento meteorico. Il depauperamento culturale con le comunità stremate dalla emigrazione, la povertà e la perdita d'identità frena le capacità di creatività sociale. La crisi economica indirizza gli investimenti verso beni rifugio come la terra agricola o a progetti di megastrutture trasformando le emergenze come la fame, l'acqua e l'energia in occasioni di lucro apportatrici di ulteriori disastri.

Nelle campagne l'agricoltura industriale ha prodotto grandi superfici destinate alla monocoltura e sostenute da irrigazione e fertilizzazione artificiale, diserbanti e pesticidi. Ha così distrutto quel paesaggio a mosaico fatto di terrazzamenti, muri a secco, varietà coltivate, filari di alberi, drenaggi che garantiva la protezione dei suoli e la conservazione dell'acqua. L'urbanizzazione ha svuotato le aree montane eliminando i presidi umani all'erosione e determinato vaste superfici cementificate sulle coste e le pianure ostacolo all'assorbimento dell'acqua nelle falde. Le estremizzazioni climatiche hanno così un effetto devastante. Bombe d'acqua, trombe d'aria, alluvioni, frane, crisi idriche e idrogeologiche sono sempre più frequenti e il fenomeno è stato largamente annunciato da tutti gli esperti e dalle Nazioni Unite. Questi avvenimenti s'innestano su una situazione di degrado dei suoli, abbandono del territorio, occupazione dello spazio e realizzazione di opere che rendono l'ambiente incapace di equilibrare i fenomeni meteorologici e, quindi, esposto alla catastrofe. Ormai è chiaro a tutti che i disastri sempre più ricorrenti sono dovuti alla cementificazione degli alvei dei fiumi, alla costruzione nelle aree golenali, all'esodo dalle montagne, all'abbandono delle tecniche tradizionali di gestione dei boschi e dei suoli e alla realizzazione di bacini idrici. Alla crisi

d'acqua si reagisce con la ripresa delle politiche delle grandi dighe, che hanno causato devastazioni sugli ambienti e i gruppi umani, o con la creazione di dissalatori sulle coste alimentati da impianti a energia nucleare. All'allarme alimentare si risponde con il rilancio della iper produttività agricola e della industrializzazione nella agricoltura che sono propria la causa e non la soluzione del problema. Non sappiamo se riusciremo a invertire la direzione dei processi in atto e cosa precisamente determineranno le interazioni innescate, certamente non potremo mitigarne gli effetti con gli stessi mezzi, mentalità e tecnologia che li hanno provocati. Esistono altri pensieri, luoghi, comunità che non sono basati su interventi pervasivi e distruttivi ma sono il frutto della parsimonia e dell'uso accurato delle risorse e rappresentano opzioni alternative messe ai margini dallo sviluppo ma valide per prefigurare un modello diverso. Proprio le condizioni di penuria hanno forgiato nel tempo conoscenze adatte localmente capaci di rispondere alle avversità con tecniche appropriate di captazione e di distribuzione idrica, di protezione dei suoli, di riciclo e di usi ottimali dell'energia. Queste tecniche costituiscono un serbatoio straordinario di diversità biologica e conoscenze sostenibili. Ogni giorno la morte di un vecchio, l'abbandono di un villaggio da parte di un contadino, l'emigrazione in città di una ragazza determina la scomparsa di una biblioteca di conoscenze locali indispensabili a fronteggiare le nuove sfide. Per affrontare queste problematiche la nuova visione UNESCO sposta l'attenzione dal monumento al paesaggio e quindi alle genti e le conoscenze che l'hanno nel tempo realizzato e gestito. L'UNESCO ha promosso a Firenze l'International Traditional Knowledge Institute (ITKI) la cui missione è effettuare un inventario mondiale delle conoscenze tradizionali denominato TKWB Traditional Knowledge World Bank ([www.tkwb.org](http://www.tkwb.org)). Con un sistema wiki-like su internet liberamente aperto a tutti si crea una piattaforma per la diffusione di soluzioni tradizionali e innovative che promuove le imprese, i prodotti e le tecnologie appropriate attraverso l'immagine e certificazione UNESCO. Organismi Internazionali,

esperti e amministratori, con il sostegno dello stesso Principe Carlo di Inghilterra, riuniti dall' UNESCO hanno varato la Dichiarazione di Firenze sul Paesaggio. L'obiettivo è realizzare una nuova Convenzione Unesco sul Paesaggio basata sulla consapevolezza che si potranno affrontare le sfide globali solo con un nuovo modello sostenibile che abbia come priorità il progresso umano in armonia con l'ambiente. Dalle esperienze della tradizione e da un uso avanzato delle nuove tecnologie è possibile realizzare un modo di vivere che non distrugga le risorse naturali ma le protegga e le amplifichi. Oggi è possibile progettare abitazioni che producono la loro acqua ed energia e riciclino tutte le emissioni realizzando un modello a rifiuti zero e a non consumo del territorio. L'obiettivo è tagliare completamente le reti monopolistiche e rendere ogni singola famiglia produttrice di ciò di cui ha bisogno. Alcuni progetti realizzati da IPOGEO e ITKI mostrano come ciò sia oggi possibile. In Algeria grazie al progetto OASI finanziato dal fondo Acqua bene Comune dell'AATO, laguna di Venezia è stato recuperato un antico sistema di captazione idrica riportando l'acqua in una area abbandonata di deserto. In Marocco è stato progettato un eco museo realizzato completamente in terra cruda e materiali locali e capace di produrre la propria acqua ed energia. A Lalibela in Etiopia il restauro dei sistemi di drenaggio ha permesso di proteggere i monumenti e realizzare riserve idriche per l'irrigazione mentre con la protezione dei pendii attraverso la realizzazione di terrazzamenti di pietra si è protetta una scuola dalle frane dotandola allo stesso tempo di un parco alberato con orti e giardini. A Tucson in Arizona, l'ITKI ha promosso insieme all'Università, la Contea, i nativi americani e il Museo del Deserto del Sonora l'"Oasis Iniziative" che ha lo scopo di utilizzare le conoscenze idriche precolombiane e il loro uso innovativo per realizzare il completo risparmio e riciclo idrico e fare della città la prima Oasi americana. Le grandi sfide con cui dobbiamo misurarci sono acqua, suolo ed energia. Ci hanno abituato a considerare normale che siano oggetto di accaparramento, mercato e sfruttamento. Si tratta invece di beni comuni

cui tutti hanno diritto. Come tutte le altre risorse della natura non sono sostanze di cui appropriarsi ma cicli continuamente rinnovabili. Spostare l'accento dal monumento alla nuova visione del paesaggio, le conoscenze tradizionali e il loro uso innovativo significa mettere in primo piano il sapere e le genti. Si tratta ovunque di preservare la comprensione e trasmissione della trama dei segni, la perpetuazione dei significati, di ristabilire la relazione tra natura e cultura che si sedimenta e percepisce nel paesaggio, concretizzazione di un patto tra umanità e luoghi mantenuto tramite l'identità e la comunità.



*A sinistra:*  
Marocco, Ecomuseo,  
progetto IPOGEA-ITKI:  
l'edificio è costruito con  
materiali del luogo stesso  
di realizzazione (terra  
cruda e pietra) ed è com-  
pletamente autosufficiente  
in acqua e energia

*A destra:*  
Timimoun, Algeria:  
progetto IPOGEA-ITKI  
per riportare l'acqua nel  
deserto attraverso il recu-  
pero di antiche tecniche  
idriche tradizionali. (Foto  
Pietri Laureano)





Lalibela, Etiopia: il restauro del sistema dei drenaggi realizzato dal progetto IPOGEO-ITKI ha protetto le chiese dall'umidità e permesso il recupero di antichi sistemi di raccolta di acqua. (Foto Pietro Laureano)





Amguid, Algeria: lavori  
di restauro di una gallerie  
di captazione idrica nel  
Sahara.  
(Foto Pietro Laureano)



## Il Progetto per le acque del parco sud di Milano: Energia della Memoria.

*Gregorio Carboni Maestri, Alix Afferni, Michele Miele (con Alessandra Chiarelli, Cosetta Muggianu, Giulia Bertolotti, Alba Deangelis, Fatima Niyazbek, Michela Estrafallaces)*

### Project for the waters of the South Park of Milan

*The history of the cities shows as disinterest towards suburbs and bad government produced degradation in all the Countries of the planet. The project - Energy of the Memory - is located into the Agricultural Park in the south area of Milan. The project integrates the secular witness of the farms into the landscape by raising awareness of the generations for the culture of safeguard of the park, and for a cutting-edge production. Within this "geographic restoration" there is the integration of a matrix energy linked to water. The project gives indications of territorial policy and involves the re-use of architectural and hydric systems, with a new vocation for workshops and eco-territorial museums. The project, funded through the production of clean energy, aims to become a research center for energy technology. Small and timely interventions, scattered and culturally incorporated, could produce gains in both environmental and economic, as well as employment and cultural activities. A better*

Un'analisi della storia delle città individua un filo comune fra le esperienze di pianificazione riuscite. Maggiori successi vengono riscontrati in territori in cui le collettività spingono verso buoni governi territoriali: qualità della vita, accessibilità, mobilità, architettonica, urbanistica, paesaggio, piani impulsione dal pubblico. È il caso di molte città attualmente sviluppate e Barcellona ne è un esempio emblematico. Le amministrazioni della capitale catalana, nei decenni, interpretarono le necessità della città, realizzando operazioni d'interesse pubblico tramite concorsi internazionali. Anche nelle città più "riuscite", però, più ci si allontana dal centro, meno sono leggibili i caratteri urbani unitari. La cosa è ancor più acuta nelle periferie italiane, che meno hanno beneficiato di una gestione organizzata degli spazi, della stratificazione di valori formali e socio-politici. Territori in realtà di grande potenzialità, rimasti latenti, ribaltati da aggressioni speculative continue. Zone di sacrificio utili al capitalismo edilizio: industrie, centri di scambio, infrastrutture, città operaie. Sin dalle fasi d'industrializzazione questi sobborghi sono stati culla di processi democratici, rivoluzionari, culturali, popolari, spesso silenziati dalla storiografia o dalla narrazione ufficiale e volutamente dimenticati dalle politiche urbanistiche. Ovunque vi sia stato, da parte degli enti pubblici, disinteresse, de-strutturazione e de-regolazione dei territori periferici, hanno portato a risultati dannosi, in qualsiasi parte del globo. Va detto, in tal senso, che in tutto il mondo, in particolare modo in Italia, nelle scuole di economia, nella classe dirigente e nelle facoltà (incluse d'architettura), da trentanni, è

forte l'ideologia che crede in un'auto-regolazione spontanea, magica, dei flussi economici e, anche, del territorio urbano. Ci si compiace per la vasta melma impalpabile che si estende per chilometri in tutto il Nord Italia. La narrazione, più o meno silente, è la favoletta dell'operoso Nord: la fabbrichetta famigliare, segno di sviluppo, tutto casa, chiesa ed evasione fiscale. Un sistema virtuoso, almeno per il campo del "si guadagna chi può" e per il capitalismo italiano, ghiotto di guadagni facili con poco rischio e poca ricerca, in cui s'incrociano vantaggi per vari settori della Confindustria: quello edile, il partito dell'automobile, la PMI famigliare, determinando un fertile terreno per gli egoismi, razzismi. Nasce in tale contesto un nuovo tipo di cittadino italiano, ego-centrato, sempre più rinchiuso in se stesso. In questo territorio diffuso, la Brianza ne è un esempio perfetto: vi è un mix di terreni a basso costo, amministrazioni comunali che trasformano territori agricoli in edificabili con facilità irresponsabile per far entrare nelle povere casse dei comuni miseri guadagni. La macchina è il mezzo supremo di questo quadro idilliaco, a tutto favore del sistema "petrol-centrico", assenza di democraticità dello spazio, pochi spazi e mezzi pubblici, pochi luoghi di incontro, dunque poca politica, poca socialità, disumanizzazione progressiva. E poi, il luogo per eccellenza della famiglia del "territorio diffuso": villette a schiera, tutto "TV-Sorrisi & Canzoni", recinti protettivi e centro commerciale la domenica. Un'Italia, questa, che è la base stessa del decadimento odierno.

In tal senso va la famosa "città diffusa", molto in voga nell'urbanistica degli anni 1990. Ma, dal crollo del capitalismo nell'agosto 2008, è ben evidente il fallimento di questo modello. Casi emblematici di questo sprawl urbano possono essere visti anche in paesi dalla basi economiche ben diverse da quelle dell'ormai non così ricco Nord Italia, e che in comune hanno avuto una politica urbana altrettanto corrotta, disorganica, irresponsabile. In Brasile la dittatura fascistizzante degli anni 1970 e l'ultra liberalismo degli ultimi 30 anni ha imposto decenni del cosiddetto "sviluppatismo". A livello urbano e agricolo, sono state

*future for a magnificent territory, starting from what already exists, imagining a possible world, made of new energy and old memories.*

eliminate regole, scritte e non, a favore degli interessi economici esclusivi di pochi, permettendo che l'unica legge fosse quella del denaro. Grandi centri commerciali sono sorti ovunque già negli anni 1970, grattacieli di qualsiasi altezza, colore e forma, sono cresciuti senza un disegno complessivo. Dall'America all'Asia, dall'Africa alle parti meno sviluppate dell'Europa, il degrado estetico e fisico ha invaso la maggior parte del territorio urbano e suburbano. Come già evidenziato, l'Italia è uno dei paesi più colpiti da questo dramma contemporaneo.

Il progetto che presentiamo in questo testo – Energia della Memoria – parte da questi presupposti. Progetto collocato nel Parco Agricolo Sud di Milano, cintura agricola settentrionale milanese, negli ultimi anni ha subito incessanti pressioni speculative e integra nel suo paesaggio la sua sessa evoluzione secolare. Fra le sue linee d'acqua e d'alberi, nell'orizzonte infinito, appaiono nei secoli punti architettonici dal color cotto: le cascine. Nel periodo post-bellico l'agricoltura di massa determinò una progressiva crisi del mondo agricolo sin lì conosciuto e, con esso, le architetture, il paesaggio che lo rappresentavano. La maggior parte di queste preziose testimonianze sono oggi ruderi abbandonati. Spesso, a pochi metri da queste rovine scoperte, centinaia di casupole dai colori cangianti e dai linguaggi tipici dei centri commerciali sorgono come funghi del primo autunno. E, non lontano da questi territori, gli attori diretti di questa lacerazione territoriale, promuovono a gran voce un evento, l'Expo, che nel 2015 avrà come tema ufficiale “nutrire il pianeta, energia per la vita”. Probabilmente anticamera di nuove aggressioni verso quest'area di riserva.

### **Il progetto: acqua e patrimonio**

Dalla consapevolezza delle potenzialità di questo territorio, nacque nel 2007 il progetto “Energia della Memoria”. In questa zona della pianura Padana, si percepisce il cambiamento di ruoli nelle geografie territoriali, che da potenziali poli storico-culturali diventano sempre più vuoti a perdere. Il progetto prevede dunque un piano che sensibilizzi le generazioni ad una cultura

della produzione d'avanguardia e di salvaguardia. All'interno di questo intervento di Restauro geografico vi è l'integrazione di una matrice energetica legata all'acqua. La regolarità delle superfici coltivate è il primo fattore di riconoscibilità e percezione del paesaggio agricolo ed è generatore di armonia. In tal senso, il progetto da indicazioni di politica territoriale e indica come prima necessità un riordino razionale dell'esistente. Rielaborazione formale che dev'essere conseguente a ragioni funzionali, in grado di caratterizzare il sistema-spazio. Il territorio si riorganizzerebbe in una prima fase in modo funzionale, attraverso operazioni come i polder con lottizzazioni regolari delle superfici, dei sistemi di drenaggio, arborei e boschivi, della rete di trasporti e di un nuovo sistema ricreativo, sovrapposti in perfetta armonia e coerenza con il tessuto della griglia strutturale e delle unità produttive. I manufatti architettonici e sistemi idrici legati alla prima riforma Cistercense, dopo aver ritrovato integrità estetica tramite restauri ed essere stati integrati a un sistema unitario, ritroverebbero vocazione culturale: centri e laboratori di pensiero ed eco-musei territoriali.

## **Energia**

Il progetto sarebbe finanziato attraverso la produzione di energia pulita ottimizzando gli spunti forniti dal territorio, ambedo a diventare centro di ricerca tecnologico-energetica. La produzione di energia sarà ottenuta attraverso la forza motrice dei mulini, già storicamente usati come energia meccanica per le macine e dalla forza generata dai salti di quota nei navigli, in cui verranno posizionate turbine. Si tratta di interventi puntuali, studiati dal punto di vista dell'impatto paesistico. Tale rete sarà infra-strutturata da un sistema di mobilità sostenibile ed intelligente. Altra potenzialità nel campo energetico saranno gli scarti di produzione agricola usando i silos esistenti. Sarà quantificato il numero di allevamenti da bestiame e delle immissioni di metano, in modo da valorizzarne gli scarti oltre che per limitarne i danni.

### **Metodo/modello: conoscenza/sviluppo/territorio**

È fondamentale, prima di ogni possibile progettualità, conoscere esaustivamente il luogo: studi accurati e scientifici, scoprono nuovi aspetti. Questo potrebbe diventare un esempio-modello da applicare con le dovute varianti a molti altri casi territoriali. Progetto fatto di piccoli interventi, sparsi e culturalmente inseriti, che potrebbe produrre guadagno in termini di riduzione delle emissioni di CO2 ma anche in termini economici, occupazionali, culturali. Sarebbero chiamati a questa opera gli attori del territorio, delle scienze e le rappresentanze politiche. Ma la spinta decisiva non potrà che venire dai cittadini. Un punto di vista nuovo verso il progresso, come quelli che ebbero Leonardo o il Filarete, che giunti in queste pianure, mischiarono sogni rinascimentali e realtà pragmatiche lombarde. Sogni che partirono proprio dall'osservazione di quella vasta rete di dominio dell'acqua: canali, chiuse, allora già in attività. Un futuro migliore per un territorio magnifico, partendo da ciò che già esiste, sotto i nostri occhi, immaginando un mondo possibile, fatto di energie nuove, memorie antiche.



Foto Michele Miele, 2007





Foto Michele Miele, 2007



Foto Michele Miele, 2007



Foto Michele Miele, 2007



Foto Michele Miele, 2007



Foto Michele Miele, 2007

## **V. Manifesto per Brera Sito Unesco**

## **Manifesto/apello per la dichiarazione di Brera patrimonio comune dell'umanità**

Il testo per il riconoscimento dell'interesse culturale nazionale per l'intero complesso di Brera è stato scritto da Dante Isella al momento di illustrare le ragioni e il significato del Fondo Manzoniano della Biblioteca Nazionale Braidense. Il grande italianista scrive, infatti,:

*“Il grande palazzo dell'ex Collegio gesuitico di via Brera, dove insieme con la Biblioteca erano allocati l'Accademia d'arte, la Pinacoteca, l'Osservatorio meteorologico, il Gabinetto numismatico, il Giardino Botanico, tutte insomma le principali istituzioni culturali della città, era, d'altra parte, il monumento vivente del ruolo europeo di Milano, dall'età del riformismo illuminato di Maria Teresa e di Giuseppe II in cui erano nate (non a caso il seicentesco cortile del Ricini figura, animato da crocchi di gente di studio, tra le sedici vedute milanesi dell'Aspar, che di quella Milano di fine Settecento è la migliore illustrazione) all'età di Napoleone, quando, capitale del Regno d'Italia, Milano conobbe una vita intellettuale non indegna di Parigi e di Vienna. Sicché, nel momento in cui ciascuna delle antiche civiltà della penisola stava per conferire alla formazione della nuova Italia il contributo del suo ricco particolare, Brera acquistava un valore altamente simbolico, quale emblema di un passato vicino a cui richiamarsi con legittimo orgoglio. Questo per l'aspetto pubblico.”*

Aggiunge lo storico austriaco Adam Wandruszka:

*“In nessun altro paese d'Europa, in questo secolo della filosofia, ci si è avvicinati all'ideale platonico della fusione tra spirito e potere, tra filosofia e sovranità, quanto nella Lombardia degli ultimi decenni teresiani.”*

Brera come complesso pluristituzionale rappresenta un polo eccezionale ancora pienamente funzionante di questo Illuminismo nella sua originale declinazione lombarda, con la ricchezza delle sue matrici austriache e francesi, cui si congiunge l'apporto della cultura risorgimentale, post-unitaria, antifascista e post-bellica, pur nelle vicissitudini della contemporaneità.

Il ruolo di Brera è riconosciuto e apprezzato nel mondo, come attesta l'alto grado di internazionalizzazione dell'Accademia in controtendenza con gli indici universitari nazionali del nostro paese. Per il suo ruolo storico, svolto in costante dialogo con la contemporaneità in tutte le sue espressioni culturali, scientifiche, naturalistiche, artistiche e letterarie; per la promozione dei diritti umani in una prospettiva di pace, Brera è degna del riconoscimento di patrimonio materiale e immateriale dell'umanità.

Per tutto questo e in base agli argomenti discussi nel Convegno Internazionale Per Brera Sito Unesco, che costituiscono parte integrante del presente pubblico appello, noi chiediamo alle istituzioni di Brera di avviare le procedure per il suo riconoscimento come bene culturale patrimonio dell'umanità e auspichiamo che esso venga promulgato in tempo utile per essere celebrato nell'ambito dell'Expo di Milano 2015.

I partecipanti al convegno internazionale  
“Per Brera Sito Unesco”  
Milano, Salone Napoleonico di Brera,  
20 novembre - 1 dicembre 2012

Si può aderire all'appello dando la propria adesione sul sito dell'Accademia di Brera <http://www.accademiadibrera.milano.it> “Per Brera sito Unesco”.





Pier Luigi Buglioni, "Il Cortile di Brera", 2010, da una stampa del 1786

## **Autori**

Alix Afferni, geografa, conduce una ricerca sull'Expo Milano 2015 presso il laboratorio Telemme (Temps Espace Langage Europe Méridional, Méditerranée) di Aix-en-Provence.

Cesare Ajroldi, professore ordinario di Composizione architettonica, è stato coordinatore del Dottorato in progettazione architettonica “restauro del moderno” della Facoltà di architettura di Palermo, attuale dArch (Dipartimento di architettura) e sedi consorziate di Napoli, Parma, Reggio Calabria, Milano e Accademia di Brera.

Gruppo Allievi del corso di Teoria e storia del restauro A.A. 2012-2013: Marta Barzaghi, Annalisa Ceruti, Francesco Carrafa, Linda Cogliati, Francesco Fedeli, Laura Parini, Gaia Cristina Riccardi, Cosimo Quartana, Luisa Trapletti.

Alessandra Angelini, insegna Grafica e Tecniche dell'incisione all'Accademia di belle arti di Brera a Milano. È membro di Visarte, Associazione degli Artisti Svizzeri. Dal 2009 al 2012 ha creato e coordinato numerosi eventi espositivi e progetti artistici/didattici incentrati sul tema della scienza, di cui è stata protagonista come artista e come curatrice.

Giuseppe Arcidiacono, architetto e artista; professore ordinario di Composizione architettonica presso il DARTe (Dipartimento di architettura e territorio) dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria; membro del collegio del Dottorato in progettazione architettonica “restauro del moderno” della Facoltà di architettura di Palermo e sedi consorziate di Napoli, Parma, Reggio Calabria, Milano e Accademia di Brera; fa parte dell'Associazione Architetti Artisti.

Sandrina Bandera, storica dell'arte, borsista della Fondazione Longhi e del CNR presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, è Soprintendente per il Patrimonio storico artistico ed etnoantropologico di Milano-Pinacoteca di Brera.

Alberico Barbiano di Belgiojoso, architetto e già professore ordinario di Progettazione architettonica e urbana al Politecnico di Milano; Presidente dell'Associazione "Architetti per Milano". Autore del Progetto Preliminare "Brera in Brera" per incarico di Banca Intesa e del Ministero dei Beni Culturali.

Erica Bernardi, specializzata in storia dell'arte moderna presso l'Università degli Studi di Milano. Ha collaborato con Villa I Tatti (The Harvard Center for Italian Renaissance Studies) per la catalogazione del fondo fotografico personale di Bernard Berenson ed è oggi responsabile dell'archivio di Franco Russoli.

Carlo Bertelli, storico dell'arte, redattore presso l'Istituto della Enciclopedia Italiana, ispettore all'Istituto Centrale del Restauro, direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale e poi della Calcografia Nazionale, Soprintendente per i beni storico artistici di Milano, tra i fondatori dell'Accademia di Architettura a Mendrisio (Ticino), è professore onorario dell'Università di Losanna, professore emerito dell'Università della Svizzera italiana e Accademico di San Luca.

Davide Borsa, architetto, PhD in conservazione dei beni architettonici, è stato professore incaricato per la Laurea magistrale di Storia e critica del restauro al Politecnico di Milano, attualmente collabora al corso di Storia dell'architettura contemporanea e al Laboratorio di restauro, con "Il Giornale dell'Architettura" e la rivista "Ananke".

Francesca Candito, allieva del Biennio specialistico in Arti Visive dell'Accademia di Belle Arti di Brera

Gregorio Carboni Maestri, dottorando di ricerca in Progettazione Architettonica presso il Dottorato dell'Università degli Studi di Palermo (sede del consorzio), Università degli Studi di Napoli Federico II, Università degli Studi di Parma, Università

degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, Politecnico di Milano, Accademia di Belle Arti di Brera.

Gianni Contessi, professore ordinario di Storia dell'Arte Contemporanea nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, dove insegna anche Storia e Critica dell'Architettura Contemporanea.

Giuseppe De Siati, allievo del Biennio specialistico in Arti Visive dell'Accademia di Belle Arti di Brera

Manlio Frigo, Professore ordinario di diritto internazionale presso la Facoltà di Scienze politiche dell'Università di Milano. È Membro del Collegio dei docenti del Dottorato di ricerca di diritto internazionale dell'economia con sede presso l'Università L. Bocconi di Milano. Rappresentante dell'International Law Association e Presidente della Società Italiana di Diritto Internazionale-Sezione Lombardia, è visiting professor abituale in alcune prestigiose università europee ed extra europee, membro italiano del Committee on Cultural Heritage Law dell'International Law Association, esperto consulente della Commissione dell'Unione europea e di organizzazioni internazionali quali UNESCO e UNIDROIT, in materia di circolazione e di lotta al traffico illecito di beni culturali. È responsabile, per l'Italia, del Gruppo di ricerca internazionale Droit du patrimoine culturel et droit de l'art, istituito con accordo tra CNRS francese e le Università di Paris-Sud, Berlino (Freie Universität), Ginevra, Madrid (Rey Juan Carlos), Poitiers, Milano (Università degli Studi), Burgos, Tunisi e Casablanca.

Roberto Galeotti, insegna Teoria della percezione e psicologia della forma e Psicologia dell'arte all'Accademia di belle arti di Brera.

Gaetano Grillo, professore di Pittura e direttore della Scuola di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Fondatore della

Biennale d'Arte Mediterranea e direttore di "Academy of Fine Arts. Rivista trimestrale nazionale d'arte, cultura e didattica dell'arte", coordina lo "Staff Grande Accademia di Brera".

Grażyna Korpala, restauratrice e artista; professoressa ordinaria dell'Accademia delle Belle Arti di Cracovia; preside della Facoltà di Conservazione e Restauro delle Opere d'Arte; membro del Consiglio Scientifico Interfacoltà dell'Istituto di Conservazione e Restauro delle Opere d'Arte polacco, della Commissione Nazionale di Accreditamento, della Presidenza del Comitato delle Discipline artistiche dell'Accademia Polacca delle Scienze, del Consiglio Artistico dell'Unione degli Artisti Polacchi, del Comitato Pubblico per il Rinnovo dei Monumenti di Cracovia.

Giuseppe Davide La Grotteria, Laurea in Storia (indirizzo moderno-contemporaneo) presso l'Università degli Studi di Milano.

Ilaria Lanfranconi, diploma di specializzazione in restauro dell'arte contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Collabora con l'ISREC (Istituto storico della resistenza e dell'età contemporanea) di Bergamo.

Pietro Laureano, architetto e urbanista; esperto Unesco per le zone aride, la gestione dell'acqua, la civiltà islamica e gli ecosistemi in pericolo; membro del comitato scientifico di numerosi organismi internazionali (FAO, UNCCD) e del gruppo di lavoro della nuova Convenzione UNESCO sul Paesaggio. Ha vissuto per otto anni nel deserto del Sahara e per dieci anni nelle grotte dei Sassi di Matera, dove ha promosso il restauro di questa città troglodita e fondato IPOGEO ([www.ipogeo.org](http://www.ipogeo.org)). Ha lavorato al piano UNESCO per Petra (Giordania), ha restaurato monumenti e sistemi idraulici a Lalibela, in Etiopia, e realizzato progetti in Algeria, Yemen e Marocco. Fondatore della Banca Mondiale delle Conoscenze tradizionali ([www.tkwb.org](http://www.tkwb.org))

e presidente dell'Istituto Internazionale delle Conoscenze Tradizionali (ITKI) promosso dall'UNESCO a Firenze.

Stefano Lucarelli, ricercatore confermato in Economia Politica presso il Dipartimento di Scienze Economiche "Hyman P. Minsky" dell'Università di Bergamo, dove insegna Economia Monetaria Internazionale e Scienza delle Finanze.

Mauro Manzoni diploma di specializzazione in restauro dell'arte contemporanea all'Accademia di Belle Arti di Brera, finalista al concorso Miglior Tesi dell'IGIIC 2012.

Bruno Margotti, allievo del Biennio specialistico in Arti Visive dell'Accademia di Belle Arti di Brera

Paolo Martore, ricercatore indipendente; membro italiano del NeCCAR (Network for Conservation of Contemporary Art Research).

Maria Grazia Menna, diploma di specializzazione in Comunicazione e organizzazione per l'arte contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Brera Milano, attualmente lavora presso la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano.

Michele Miele, laurea in cinema all'Università di Bologna, fotografo in Milano.

Massimo Negri, direttore scientifico di Genus Bononiae-Musei nella città; direttore dell'European Museum Academy (NL); fondatore e direttore scientifico del Master in Museologia Europea della Università IULM; docente di Museologia alla Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Padova.

Luca Monica, Architetto, PhD in composizione architettonica, Ricercatore universitario e docente di Composizione architet-

tonica presso la Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano. Membro del Collegio docenti del Dottorato di Ricerca in Composizione architettonica allo IUAV di Venezia e del comitato scientifico della collana TECA Teorie della Composizione Architettonica, Clean Edizioni, Napoli.

Giulio Pace, allievo del biennio specialistico in Arti Visive all'Accademia di belle arti di Brera; tra il 2009 e il 2011 ha creato e diretto "Studio Apeiron" studio d'arte contemporanea, Macherio (MB).

Caterina Palpacelli, laurea triennale in Tecnologia per la conservazione e il restauro dei Beni Culturali presso l'Università di Firenze; diploma di specializzazione in Restauro dell'arte contemporanea presso l'Accademia delle Belle Arti di Brera. Tirocinio presso il Paper Conservation Laboratory del Museo Israeliano di Gerusalemme.

Ermanegildo Pannocchia, artista, docente di laboratorio di architettura ed arredo al Liceo Artistico di Macerata.

Pierluigi Panza, laurea in architettura e in filosofia, PhD in conservazione dei beni architettonici, insegna Storia dell'estetica moderna al Politecnico di Milano e Teorie e Tecniche della Comunicazione Giornalistica all'Università degli Studi di Milano. Come giornalista cura le pagine culturali del Corriere della Sera.

Giovanni Pareschi, laurea in astronomia, PhD in fisica, ha svolto ricerche presso il Danish Research Center di Copenhagen ed è direttore dell'Osservatorio Astronomico di Brera/INAF di Milano.

Stefano Pizzi, professore di Pittura nel Dipartimento di Arti Visive dell'Accademia di belle arti di Brera, di cui ha curato per lungo tempo l'Ufficio delle Relazioni Internazionali.



Raffaella Pulejo, storica dell'arte, borsista a Parigi presso l'Ecole des Beaux-Arts e l'University of Delaware, insegna Storia dell'arte moderna all'Accademia di belle arti di Brera e dal 2009 vi dirige la Scuola di didattica dell'arte, in cui tiene il corso di Metodologia e teoria della storia dell'arte.

Laura Rosini, già allieva del Liceo artistico di Macerata, frequenta la Facoltà di architettura di Roma.

Roberto Rossi, laureato in Medicina, insegna Elementi di morfologia e dinamica della forma all'Accademia di belle arti di Brera.

Monica Saccomandi, docente di Decorazione presso l'Accademia Albertina di Torino, per la quale dal 2009 è responsabile del progetto ARCHIPLA Architecture and places: local landscape valorisation between identity development and promotion from Parish Maps to territorial Brand promosso dalla Regione Piemonte (Bando ricerca Scienze umane e sociali); fa parte del coordinamento del progetto Promenade dell'arte e della cultura industriale (Il parco di Spina 4 e le Accademie italiane per un progetto di riqualificazione nel quartiere di Barriera di Milano a Torino) cui partecipano Comune e Politecnico di Torino.

Anacleto Sbaffi, architetto, insegna Discipline geometriche e progettazione al Liceo Artistico G. Cantalamessa di Macerata. Direttore del cantiere di restauro e allestimento museografico (1980-1998) di Villa Colloredo Mels, Recanati.

Sandro Scarrocchia, architetto, storico dell'arte PhD, insegna Metodologia della progettazione (nel Corso di specializzazione Dipartimento Arti Visive) e Teoria e storia del restauro (nel Corso a ciclo unico di Conservazione e Restauro) all'Accademia di belle arti di Brera, presso la quale è responsabile del programma di ricerca per lo studio e la valorizzazione del Fondo Pupino Samonà delle Collezioni Storiche. Membro del

Collegio dei docenti del Dottorato in progettazione architettonica dell'Università di Palermo; della Rete Universitaria Giornata della memoria; dell'Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege; dell'ICOMOS-International Scientific Committee on Theory and Philosophy of Conservation and Restoration.

Gianpiero Sironi, Presidente dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere.

Fausta Squatriti, artista e scrittrice. Curatrice alla Biennale 1986, premio Eugenio Montale 1988, fondatrice della rivista "Kiliagono" e di "Milanocosa", ha insegnato presso le Accademie di belle arti di Carrara, Venezia e Brera.

Dario Trento, storico dell'arte, insegna Storia dell'arte moderna all'Accademia di belle arti di Brera, presso la quale cura la parte storico artistica del programma di ricerca e catalogazione del Fondo fotografico Gustavo Frizzoni delle Collezioni Storiche.

Pasquale Tucci è professore ordinario di Storia della Fisica presso l'Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni culturali e ambientali. È stato Direttore del Master Universitario in Comunicazione Scientifica ed è membro dell'Editorial Board dell'European Journal of Physics, direttore del Centro Interdipartimentale di Ricerca e Servizi per i Beni culturali dell'Università degli Studi di Milano e direttore responsabile del Museo Astronomico-Orto Botanico di Brera.

Grazia Varisco, artista, co-fondatrice del "Gruppo T", già docente di Teoria della percezione all'Accademia di belle arti di Brera è Accademica di San Luca.

Gianluca Zonca, allievo del Biennio di specializzazione in Arti Visive dell'Accademia di belle arti di Brera



La collana DAC (Dialoghi Antico - Contemporaneo) 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 Scientifico

---

### **Gianni Accasto**

*Professore ordinario di Architettura degli interni  
Università La Sapienza di Roma*

### **Cesare Ajroldi**

*Professore ordinario di Composizione architettonica  
Università di Palermo*

### **Giuseppe Arcidiacono**

*Professore ordinario di Composizione architettonica  
Università Mediterranea di Reggio Calabria*

### **Aurora Arjones Fernández**

*Professoressa Associata, Dipartimento di Storia dell'arte  
Università di Malaga*

### **Riccardo Bellofiore**

*Professore ordinario, Dipartimento di Scienze Economiche  
"Hyman P. Minsky", Università di Bergamo*

### **Alberto Giorgio Cassani**

*Professore di Elementi di architettura e urbanistica  
Accademia di Belle Arti di Venezia*

### **Paolo Coen**

*Dipartimento di Linguistica e Scienze dell'Educazione  
Università della Calabria*

### **Gianni Contessi**

*Professore ordinario, Dipartimento di Studi Umanistici  
Università di Torino*

### **Chiara Dezzi Bardeschi**

*Archeologa, Politecnico di Milano*

### **Gabriella Guarisco**

*Professoressa associata, Dipartimento di Architettura  
Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito  
Politecnico di Milano*

### **Elisabetta Longari**

*Docente di Storia dell'arte contemporanea  
Accademia di Belle Arti di Brera*

### **Hans-Rudolf Meier**

*Prof. Dr., Professur fuer Denkmalpflege und Bangeschichte,  
Bauhaus-Universitaet Weimar*

### **Luca Monica**

*Professore associato, Dipartimento di Architettura Ingegneria  
delle Costruzioni e Ambiente Costruito, Politecnico di Milano*

### **Margaret Olin**

*Senior Research Scholar, Yale Divinity School, History of  
Art, Religious Studies, Judaic Studies, Yale University*

### **Emanuele Palazzotto**

*Professore associato, Dipartimento di Architettura  
Università di Palermo*

### **Dominique Poulot**

*Professeur Université Paris 1, Président du Comité des Tra-  
vaux Historiques et Scientifiques, Ecole nationale des Chartes*

### **Domenica Primerano**

*Vicedirettrice del Museo Diocesano di Trento*

### **Raffaella Pulejo**

*Docente di Storia dell'arte moderna, Accademia di Brera*

### **Monica Saccomandi**

*Docente di Decorazione, Accademia Albertina di Torino*

### **Sandro Scarrocchia**

*Docente di Metodologia della progettazione  
Accademia di Brera*

### **Ingrid Scheurmann**

*Professoressa onoraria alla TU Dortmund, responsabile della  
Deutschen Stiftung Denkmalschutz - sezione Denkmalver-  
mittlung*

### **Vita Segreto**

*Docente di Storia dell'arte moderna  
Accademia di Belle Arti di Roma*

### **Marko Špikić**

*Professore straordinario, Dipartimento di storia dell' arte  
Università di Zagabria*

### **Dario Trento**

*Docente di Storia dell'arte, Accademia di Brera*

### **Georg Vasold**

*Kunsthistorisches Institut, Freie Universität Berlin*





