

BRERA
FOR ALL

BRERA FOR ALL





BREERA

FOR ALL

INDICE



Abstract	2
L'uguaglianza sociale e il "Design for All"	8
L'importanza dell'uguaglianza sociale	8
Dalle barriere all'accessibilità: il concetto di inclusione	15
Dal concetto di standard a quello di utenza ampliata	19
Comfort ambientale: un valore per tutti	24
La progettazione pluriversale	30
Le barriere architettoniche e la dimensione evolutiva dell'uomo	35
La costruzione di una città accessibile	41
Spazi urbani per tutti	44
Progettare a misura di anziano	48
Progettare per una barriera invisibile: i non udenti	53
Progettazione plurisensoriale per la disabilità visiva	55
Progettare secondo i sogni-bisogni dei bambini	62
Musei interattivi per una cultura più accessibile e fruibile	70
Progettare senza barriere: altre categorie di utenti coinvolti	90

93	Progettare anche per i giovani
94	Design fo All: alcuni esempi
102	Milano: analisi dei sistemi territoriali ed urbani
102	Sviluppo urbanistico di Milano
106	Servizi e accessibilità
109	Sistemi di trasporto
110	Milano e il miglioramento dell'accessibilità ai mezzi pubblici
112	Il piano della mobilità ciclistica e MiBici
115	Aree pedonali
118	Sistema del verde
120	Analisi dei flussi
130	Palazzo Brera: analisi storica
130	Le origini
131	Progetti e interventi
133	Francesco Maria Richini e il nuovo progetto

La nascita dell'Accademia	138
Lavori e sistemazioni effettuati da Piermarini tra il 1775 e il 1778	143
Completamento della fabbrica di Brera e le nuove sistemazioni e trasformazioni accademiche (1779/1795)	151
L'influenza dell'ascesa napoleonica a Brera	156
L'accademia di Giuseppe Bossi e le trasformazioni del periodo napoleonico	158
L'eta' della restaurazione: cenni storici	166
Interventi e modifiche del XX secolo	169
I diversi enti del complesso: la loro organizzazione e autonomia	171
Il progetto: Brera for All	184
Brera non stop: nuova organizzazione temporale e funzionale	185
Nuovi servizi per tutti	187
Superfici di intervento, demolizioni e nuove costruzioni	190
Interventi sull'intorno urbano	192
Maggiore visibilità: il nuovo ingresso	194
Più accessi per una migliore permeabilità	198
Una nuova centralità: la corte dell'accoglienza	200

204	Aree espositive: maggiore spazio all'arte
206	La pinacoteca
208	La gipsoteca
210	L'esposizione temporanea
211	L'esposizione plurisensoriale
213	Children corner

218 **Bibliografia**

Allegati

INDICE DELLE FIGURE

1.	Design for All, Utenza ampliata contrapposta all' "uomo medio"	pag. 11
2.	Obiettivi dell' Universal Design (Immagine tratta da: http://www.fujixerox.com)	pag. 18
3.	Leonarda da Vinci, Uomo Vitruviano, uno dei primi modelli sullo studio della figura umana	pag. 19
4.	Le Corbusier, Modulor	pag. 20
5.	Piramide delle età, Conception universelle, méthodologie, di Louis Pierre Grosbois, Ecole d'Architecture de Paris la Villette	pag. 22
6.	Schema illustrativo dell'utenza ampliata considerata durante una progettazione olistica	pag. 23
7.	Classico esempio di barriera architettonica fisica	pag. 34
8.	Esempi di barriere fisiche derivanti da una scorretta progettazione	pag. 36
9.	Rampa per disabili, Arthur Erickson, Robson Square, Vancouver, British Columbia, 1980	pag. 43
10.	Grafici relativi all'analisi sull'andamento demografico	pag. 48
11.	La sordità è una disabilità invisibile, ma che deve essere presa in considerazione per una corretta progettazione	pag. 53
12.	Le persone con deficit visivi, attraverso una corretta progettazione, sono in grado di essere perfettamente autonomi.	pag. 55
13.	Scrittura in braille per non vedenti	pag. 58
14.	Percorsi tattili: il sistema Vettore	pag. 60
15.	Esempi di musei Hands-On	pag. 66
16.	ELIS, Trieste, Uno dei primi musei interattivi ed Hands-on in Italia, inaugurato nel 1988	pag. 67
17.	ELIS, Trieste, Uno dei primi musei interattivi ed Hands-on in Italia, inaugurato nel 1988	pag. 68
18.	Londra, Tate Modern, esempio di museo interattivo	pag. 82
19.	Varie categorie di utenti interessate da disabilità'	pag. 92
20.	Robson Square, Arthur Erickson, Vancouver, British Columbia, 1980. Planimetria e sezione longitudinale	pag. 95
21-22.	Peter's Hill, Londra	pag. 95
23/25.	Parc de la Villette, Vista generale e spazi destinati ai bambini	pag. 97
26-27.	Esempi di partecipazione partecipata con i bambini	pag. 98
28-29.	MAPability, Mappa del centro storico di Pavia riportante i livelli di accessibilità, formato cartaceo e digitale	pag. 98
30/31.	Utility System, sistema ideato da Scavolini per soluzioni di arredo inclusive	pag. 99
32.	Varianti al Prg, Programmi di riqualificazione urbana	pag. 104
33.	Milano, Piano della mobilità ciclistica	pag. 114
34.	Milano, Progetto comunale approvato relativo alle aree pedonali	pag. 115
35.	Milano, lavoratori pendolari in entrata	pag. 121
36.	Milano, studenti pendolari in entrata	pag. 122
37.	Milano, lavoratori pendolari in uscita	pag. 123
38.	Milano, studenti pendolari in uscita	pag. 124
39.	Milano, Flussi turistici - presenze mensili totali	pag. 125
40.	Milano, Flussi turistici - presenze annuali, italiani e stranieri	pag. 126
41.	Milano, Flussi turistici; Permanenze annuali totali e permanenza media	pag. 127
42-43.	F.C. Carcano, "Copia d'una porzionedelle mappe catastali con la proprietà dei Gesuiti di Brera", 1768. Milano, Archivio di Stato	pag. 130
44.	M. Bassi, "Progetto complessivo per il Convento e Collegio dei Gesuiti", 1573/90. Milano, Biblioteca Ambrosiana	pag. 131
45.	M. Bassi, "Progetto per la costruzione delle scuole dei Gesuiti in Brera". Milano, Biblioteca Ambrosiana	pag. 131
46.	F.M. Richini, "Progetto complessivo per il Convento e il Collegio dei Gesuiti", prima del 1628, Milano, Biblioteca Trivulziana	pag. 133

pag. 133	47.	M. Bassi, "Progetto per la costruzione delle scuole dei Gesuiti in Brera". Milano, Biblioteca Ambrosiana
pag. 134	48.	"Progetto approvato di sistemazione del pian terreno del Collegio di Brera", 1679. Roma, Archivio Gen. Gesuiti
pag. 134	49.	"Progetto di sistemazione del primo piano del palazzo Braidense con biblioteca", 1675/80. Milano, Biblioteca Trivulziana,
pag. 135	50.	Facciata della chiesa di S. Maria nella Brera del Guercio", da G. Giulini, "Memorie spettanti alla storia... di Milano", Milano, 1760
pag. 136	51.	C.M. Bonacina, "Il giardino dei Gesuiti in Brera", 1692. Milano, Archivio di Stato
pag. 137	52.	"Collegio di Brera in Milano e sua dichiarazione", circa 1760. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
pag. 144	53.	G. Piermarini, "Sistemazione del pian terreno del palazzo di Brera", verso il 1780, Foligno, Biblioteca Comunale
pag. 144	54.	G. Piermarini, "Sistemazione del primo piano del palazzo di Brera", verso il 1780, Foligno, Biblioteca Comunale
pag. 145	55.	St. Calvi, Dom. Cagnoni, "Specula Astronomica Mediolanensis", 1778
pag. 146	56.	"Particolare della Pianta di Milano redatta dagli Astronomi di Brera", 1807, Milano, Raccolta Bertarelli
pag. 148	57.	G. Piermarini, "Progetto per le serre calde dell'Orto Botanico di Brera", 1775. Vienna, Archivio di Stato
pag. 149	58.	"Schema illustrante la sistemazione dell'Accademia di Belle Arti nel 1776"
pag. 150	59.	L. Pollack, "Confine fra le proprietà di Brera e dei signori Besozzi di Via Borgonuovo", 1789. Milano, Archivio di Stato
pag. 150	60.	"Riassunto di tutte le cessioni a privati di aree dello stradone interno di Brera", 1797. Milano, Archivio di Stato
pag. 153	61.	G. Piermarini (?), "Disegno per il portone ligneo di Brera", 1782. Milano, Archivio di Stato
pag. 154	62.	L. Pollack, "Progetto di sistemazione, secondo i piani di Piermarini, del pian terreno e del primo piano della nuova ala di Brera", 1784. Milano, Archivio di Stato
pag. 155	63.	D. Aspari, "Veduta del Cortile di Brera, ove si sono erette le Regie Scuole delle Scienze e l'Accademia di belle Arti", 1786. Milano
pag. 158	64.	Schema delle sistemazioni del pian terreno di Brera desiderate da G. Bossi nel 1803
pag. 158	65.	Schema delle sistemazioni del primo piano di Brera desiderate da G. Bossi nel 1803
pag. 159	66.	Pozzetti – Biasoli " Palazzo delle Scienze ed Arti. Brera", 1815. Milano, Raccolta Bertarelli
pag. 159	67.	"Rilievi della chiesa di S. Maria di Brera trasformata in Pinacoteca", eseguiti da A. Annoni nel 1937
pag. 161	68.	L. Sacchi, "Le sale di Brera", da "Il Cosmoroma Pittorico", Milano, 1835, n.39
pag. 162	69.	L. Elena, "Esposizione nelle Sale di Brera in Milano", 1836. Milano, Raccolta Bertarelli
pag. 165	70.	P. Gilardoni, "Primo progetto per le nuove serre dell'Orto Botanico di Brera", 1811. Milano, Archivio di Stato
pag. 166	71.	F. Cassina, "Prospetto e sezioni trasversale e longitudinale del palazzo di Brera", fascicolo pubblicato nel 1853
pag. 167	72-73.	P. Gilardoni, "Progetto finale del Salone dei Premi", circa 1824. Milano, Archivio del Genio Civile
pag. 167	74.	P. Gilardoni, "Progetto per l'arredo della nuova sala della Biblioteca Braidense, 1819. Milano, Archivio del Genio Civile
pag. 168	75.	"Il circuito delle Sale d'esposizione in Brera", da "Guida per l'Esposizione...", Milano, 1822
pag. 168	76.	C. Caimi, "Tipo riassuntivo dei vari ampliamenti proposti per il palazzo", 1834. Milano, Archivio di Stato
pag. 185	77.	Programma temporale attuale e programma di progetto, a confronto
pag. 188	78.	Caserna di via Mascheroni e inquadramento dei due edifici di intervento
pag. 189	79.	Le tre macroaree funzionali
pag. 199	80.	Accessi presenti al livello zero
pag. 200	81.	Render della vista che si ha provenendo dall'ingresso
pag. 201	82/84.	Render della corte dell'accoglienza
pag. 204	85.	Esempio di Ampliamento delle aree espositive
pag. 206	86/88.	Render relativi alla sala XVIII della pinacoteca
pag. 207	89-90.	Render relativi alla sala I della pinacoteca
pag. 208	91-92.	Render della gipsoteca
pag. 209	93-94.	Render di una delle salette destinate ai calchi di dimensioni minori della gipsoteca
pag. 212	95-96	Render relativi alle aree dell'esposizione plurisensoriale e dell'esposizione tattile



■ ABSTRACT

ABSTRACT

“Brera for All” nasce dall’esigenza di creare un luogo in grado di rispondere al meglio alle esigenze di tutte le possibili categorie di utenti, costituendo quindi un esempio di architettura sostenibile, soprattutto a livello sociologico. Lo scopo è infatti quello di realizzare un progetto che, a partire dall’analisi e dall’interpretazione delle necessità delle persone, considerandole lungo tutto il loro processo evolutivo, non sia destinato unicamente all’“uomo medio”, figura puramente astratta, ma a tutte le persone, o, perlomeno, ad un’utenza notevolmente ampliata. Osservare e analizzare con “altri occhi” è stato il punto di partenza fondamentale che ha dato vita a questo progetto; immedesimarsi in ogni possibile utente, cercare di comprenderne le differenti necessità e di anticiparne i possibili desideri ha reso possibile la creazione di un progetto che pone la “persona” al primo posto, e che ad essa sia realmente destinato.

La filosofia di questo progetto si basa quindi sul presupposto che progettare significa dare forma ad un mondo più vivibile, dal design attento ai bisogni delle persone e alla qualità della vita. L’obiettivo di “Brera for All” è quindi quello di avvicinare il complesso di Brera, e le rispettive aree adiacenti, alle reali, complesse e differenziate necessità del pubblico, considerando in modo continuativo e prioritario i bisogni di soggetti con differenti capacità percettive, motorie e cognitive, e quelli di giovani e bambini, i quali, attualmente, troppo spesso, non sono presi in considerazione in modo significativo. La sfida accolta con la creazione di questo progetto è stata inoltre quella di riuscire a realizzare soluzioni perfettamente funzionali ma che, al contempo, fossero caratterizzate da forme con un buon valore estetico, andando a creare quindi un “design per tutti”, in quanto non esiste opposizione tra qualità artistica e accessibilità nel campo del design e dell’architettura; la differenza sta soltanto nel grado di difficoltà, in quanto solo le migliori soluzioni considerano tutti gli aspetti di utilizzo e combinano questi fattori durante la fase progettuale.

Presupposto di base dal quale occorre partire per la definizione di un progetto realizzato appositamente per l’uomo è che, come affermato precedentemente, “non esiste la persona media”. Nessuno vive in un appartamento con 2,3 stanze, nessuno fa 3,7 viaggi all’anno o ha 1,7 bambini. Questi sono soltanto dati statistici, che non descrivono nessuna persona reale. Allora perché gli ambienti urbani, i trasporti e i prodotti sono solo al servizio di questa persona media? Forse la risposta

sta nella confusione che si ha tra i concetti di uguaglianza e di somiglianza. Il cammino verso una società dove tutti hanno le stesse possibilità deve partire dal fatto che siamo tutti diversi, meravigliosamente diversi: bassi, alti, deboli, forti, giovani e anziani, indipendentemente da possibili disabilità.

L'architetto Ronald L. Mace, figura di fondamentale importanza nel campo della "progettazione per tutti" con il termine internazionale "Universal Design", che sta a rappresentare una metodologia progettuale di moderna concezione e ad ampio spettro che ha per obiettivo fondamentale la progettazione e la realizzazione di edifici, prodotti e ambienti che sono di per sé accessibili ad entrambe le categorie di persone, sia che siano esse senza disabilità che con disabilità.

Seguendo l'esempio di R. L. Mace e quello delle altre importanti figure che hanno contribuito alla definizione di una vera e propria teoria progettuale, sono stati seguiti, per il progetto di "Brera for All", i sette principi base della progettazione universale:

- Equità;
- Flessibilità;
- Semplicità;
- Percettibilità;
- Tolleranza all'errore;
- Contenimento dello sforzo fisico;
- Misure e spazi sufficienti.

"Design for All", punto di partenza del progetto, è il design per la diversità umana, l'inclusione sociale e l'uguaglianza (EIDD Dichiarazione di Stoccolma, 2004). Accettare la diversità come fattore di arricchimento sociale, economico e culturale rimane il nocciolo della questione. Se con Barriera Architettonica si intende tutto quello che, nell'ambiente costruito, ostacola la persona nel compimento di un'azione, in quanto non adeguato alle capacità fisiche, psichiche e sensoriali della per-

sona stessa, non è sufficiente adottare accorgimenti per adattare le strutture edilizie e urbane e renderle accessibili, si tratta piuttosto di pensare al progetto architettonico in maniera integrata includendo tra i parametri progettuali tutti i bisogni dell'uomo e la flessibilità delle esigenze e delle utenze.



■ L'UGUAGLIANZA SOCIALE E IL "DESIGN FOR ALL"



L'IMPORTANZA DELL'UGUAGLIANZA SOCIALE

I principi di uguaglianza e di pari dignità e opportunità per ogni persona costituiscono le fondamenta su cui si basa la nostra vita sociale e civile. Spesso, tuttavia, nella vita quotidiana, i diritti che da essi derivano, quali il diritto all'accessibilità, cioè alla possibilità di fruire in maniera complessiva dell'ambiente di vita e di lavoro, sono spesso vanificati, se non negati. Molte sono infatti le attrezzature e le strutture urbane non fruibili da persone con deficit motori o sensoriali, sia temporanei che permanenti. Non bisogna soltanto pensare alla comune figura del disabile che la maggior parte di noi immagina, ovvero della persona in carrozzina; con l'espressione "persone con deficit motori o sensoriali" ci si riferisce ad una casistica molto più ampia e complessa, che comprende bambini, anziani, donne in gravidanza, persone con capacità motorie momentaneamente ridotte, a causa ad esempio di un incidente, e tutte le persone affette da vari tipi di disabilità. Con la presenza di ostacoli, rendendo difficile o impossibile l'accesso ad uno spazio o ad un servizio pubblico, si nega di fatto a queste persone il diritto all'uguaglianza sociale e civile con gli altri cittadini.

Purtroppo le nostre città, i nostri centri abitati, i mezzi di trasporto, i vari oggetti e, più in generale gli spazi organizzati e i tempi urbani, sono realizzati tenendo conto di una fascia di utenza media in termini di altezza, di età e capacità psicofisiche. In realtà, in questo modo, si finisce per riferirsi ad una percentuale piuttosto bassa della popolazione, con la conseguenza che molte delle azioni di vita quotidiana possono essere compiute solo da alcuni, mentre altri devono scontrarsi con varie difficoltà che impediscono la piena espressione delle loro potenzialità individuali e sociali.

Tutto ciò avviene nonostante il tema dell'accessibilità sia stato fatto proprio e regolato da importanti leggi, quali ad esempio la L. n. 118 del 1971 relativa all'assistenza, all'istruzione e all'eliminazione delle barriere architettoniche, la L. n. 13 del 1989 relativa all'eliminazione delle barriere architettoniche negli edifici privati, la legge quadro sull'handicap n. 104 del 1992, il D.P.R. n. 503 del 1996, che aggiorna la disciplina sull'eliminazione delle barriere architettoniche.

L'attenzione verso le tematiche dell'accessibilità e della fruibilità, soprattutto dello spazio pubblico, in realtà si è fatta strada soltanto di recente nella cultura istituzion-

ale, sociale e civile del paese, e le risposte fornite alla problematica sono molto circoscritte e risultano spesso disorganizzate e non sufficienti al perseguimento dell'obiettivo.

Nonostante l'Italia sia dotata di norme e regolamenti edilizi molto avanzati, spesso questi sono ignorati da parte di chi dovrebbe applicarli e la presenza di barriere architettoniche è spesso per un disabile la quotidianità. Tenendo presente che progettare seguendo i criteri di accessibilità non è necessariamente più costoso, il problema si configura dunque come una questione etica e di cultura. L'ignoranza, la negligenza, la superstizione e la paura sono fattori sociali che attraverso tutta la storia della disabilità hanno isolato le persone "diverse" e ritardato la loro evoluzione. L'attuale politica sulla disabilità è il risultato degli sviluppi degli ultimi 200 anni e più di recente i diritti delle persone con disabilità sono state oggetto di molta attenzione da parte delle Nazioni Unite e di altre organizzazioni internazionali.

La convenzione internazionale sui diritti delle persone con disabilità è stata adottata dall'assemblea generale dell'ONU il 13 Dicembre 2006 dopo cinque anni di impegno e lavoro da parte delle rappresentanze dei Governi e delle associazioni di categoria in tutto il mondo. Il 3 Marzo 2009, con la legge n. 18, l'Italia ha ratificato e reso esecutiva la Convenzione.

Inclusione sociale, parità di trattamento, parità di opportunità, non discriminazione, vita indipendente: sono solo alcune delle parole chiave che devono illuminare la progettazione e la programmazione degli interventi in favore delle persone con disabilità. La Convenzione rappresenta un punto di svolta a livello planetario per 650 milioni di persone e costituisce un'importante risultato per l'intera Comunità internazionale. La convenzione non introduce nuovi diritti, ma si prefigge lo scopo di promuovere, proteggere e assicurare alle persone con disabilità il pieno ed eguale godimento del diritto alla vita, alla salute, all'istruzione, al lavoro, ad una vita indipendente, alla mobilità, alla libertà di espressione e, in generale, alla partecipazione alla vita politica e sociale, nel rispetto dei Principi Generali:

- Rispetto per la dignità intrinseca, l'autonomia individuale, compresa la libertà di compiere le proprie scelte, e l'indipendenza delle persone;

- Non discriminazione;
- Piena ed effettiva partecipazione e inclusione nella società;
- Rispetto per la differenza e accettazione delle persone con disabilità come parte della diversità umana e dell'umanità stessa;
- Parità di opportunità;
- Accessibilità;
- Parità tra uomini e donne;
- Rispetto dello sviluppo delle capacità dei minori con disabilità e rispetto del diritto dei minori con disabilità a preservare la propria identità.

Una cosa importantissima sancita dall'ONU è che la disabilità non è più concepita in termini di deficit rispetto ad una presunta normalità. Rispetto al passato, quando la disabilità era assimilata a una sorta di malattia, si propone un nuovo modo di intendere i disabili, che prende in considerazione le loro difficoltà nel rapporto con l'ambiente e assume come centrale l'obiettivo di inclusione.

La disabilità non è più considerata quindi come una condizione soggettiva delle persone, ma dipende tanto da fattori ambientali e sociali quanto da fattori individuali; è una condizione che appartiene a tutto il genere umano e che ogni persona può sperimentare in vario modo nell'arco di tutta la propria vita (da bambino, da anziano, in gravidanza, quando si muove con un passeggino o una carrozzina, con il bastone, con gli occhiali, ecc.). Di conseguenza le persone con disabilità non devono più essere oggetto delle sole politiche di assistenza medica.

La Convenzione, riformulando i bisogni delle persone con disabilità in termini di diritti umani, ha segnato un punto decisivo di passaggio da una cultura dei bisogni a una cultura dei diritti. Dalle politiche dell'integrazione, per le quali alle persone con disabilità toccava adattarsi alle regole definite dalla comunità di accoglienza, si è passati alla prospettiva della costruzione di una società inclusiva, in cui ognuno può partecipare senza discriminazione alcuna allo sviluppo della società di tutti e dare il proprio contributo.

In questa prospettiva è necessario rimuovere le barriere e gli ostacoli che impediscono la piena partecipazione sociale. In particolare devono essere garantiti i diritti all'accessibilità, alla vita indipendente, alla mobilità personale, per poter fruire dei diversi ambienti, così come dei servizi, delle attività, dell'informazione e della documentazione. L'approccio è proprio quello dell'"Universal Design", detto anche "Design for all", che prevede la progettazione di prodotti, ambienti, programmi e servizi utilizzabili da tutte le persone, nella misura più estesa possibile, senza il bisogno di adattamenti o di progettazioni specializzate.

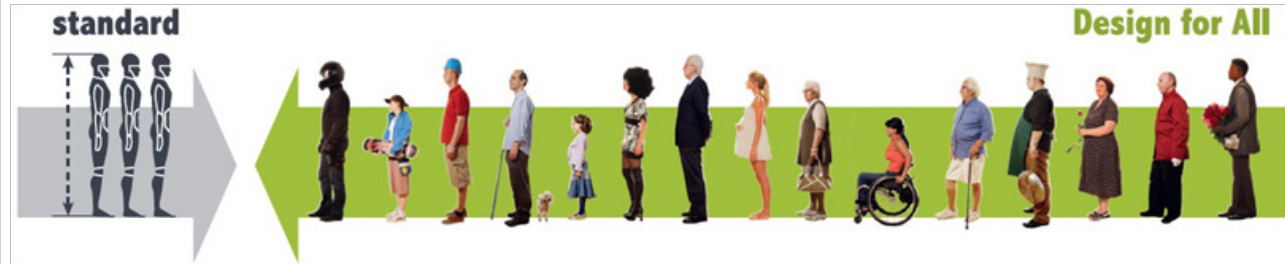


Figura 1: Design for All, Utenza ampliata contrapposta all'"uomo medio"

La disabilità è una condizione ordinaria, è cioè una condizione che ogni essere umano può incontrare durante il corso della propria vita, ed è quindi oggi fondamentale che Comuni, Province, Regioni, così come ogni singola categoria di progettisti, recepiscano il messaggio della Convenzione facendolo diventare punto di partenza di ogni progetto, di ogni processo di sviluppo e di organizzazione sociale. Riconoscendo il valore e la ricchezza della diversità umana e il diritto di tutti all'inclusione sociale, si può attuare una metodologia progettuale che concepisce servizi e artefatti in grado di rispondere alle esigenze, aspettative e desideri di Tutti.

Un altro fondamentale risultato fu ottenuto nell'Anno Internazionale delle Persone Disabili; nel 1981 è stato adottato il "World Program of Action Concerning Disabled Persons" con la risoluzione 37152 del 3/12/1982 dell'Assemblea Generale, che ha sottolineato il diritto delle persone con disabilità a godere delle stesse opportunità degli altri cittadini e ad un'eguale partecipazione a miglioramento della qualità della vita. Ma l'importanza di questa occasione è che per la prima volta Handicap fu definito come "il risul-

tato della relazione tra le persone con disabilità e il loro ambiente”.

Negli anni a seguire si sono riunite varie sessioni fino alla discussione che seguì durante la quarantacinquesima sessione del Terzo Comitato dell'Assemblea Generale, che definì la necessità di “elaborare Norme Standard per la realizzazione delle pari opportunità per persone con disabilità”. Il fondamento politico e morale per le Norme sono la Legge internazionale sui diritti Umani, L'accordo internazionale sui Diritti Economici Sociali e culturali, l'Accordo internazionale sui diritti Civili e politici, la Convenzione Sui Diritti dei Bambini e la Convenzione sull'Eliminazione di ogni Forma di Discriminazione contro le Donne, così come il programma di Azione Mondiale riguardante le persone Disabili, ma tali norme non sono obbligatorie anche se sono evidenziate le aree di decisiva importanza della qualità della vita per il raggiungimento di una piena partecipazione ed uguaglianza. Pertanto il problema rimane una questione culturale e sociale che includa nella sua organizzazione anche le persone con handicap.

L'ICDH (International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps) definisce Handicap “la condizione di svantaggio conseguente ad una menomazione o ad una disabilità che in un certo soggetto limita o impedisce l'adempimento del ruolo normale per tale soggetto in relazione all'età, sesso e fattori culturali”. L'uomo moderno ha fatto passi da giganti nel progresso tecnologico ma ha uniformato lo sviluppo sociale ad un normotipo che non esiste o che comunque rappresenta la minoranza rispetto alla popolazione mondiale. Occorre dunque accettare la diversità come fattore di arricchimento sociale, economico e culturale, facendola diventare un elemento fondamentale della fase progettuale. In realtà, tutti i prodotti della progettazione possono costituire barriera architettonica, in opportune condizioni: oggetti, arredi, componenti architettoniche, distanze ecc. e non bastano in questo caso leggi Nazionali come la n. 68 del 12 marzo 1999 che regola le norme per il diritto al lavoro dei disabili se non si creano quei presupposti ambientali tali da rendere possibili le condizioni di lavoro. Ogni individuo inoltre ha capacità e idoneità differenti e mutevoli nel tempo: da bambino ad anziano, da pienamente valido a temporaneamente disabile, ecc. Da tutto ciò consegue che l'ambiente costruito deve offrire le medesime opportunità a tutti gli individui, per non escludere nessuno dall'uso di un oggetto o di un luogo.

Il nostro paese pullula di edifici di nuova o recente costruzione che sono un concentrato di barriere architettoniche. Dunque, il nodo della questione è un problema di cultura architettonica che dovrebbe considerare il soddisfacimento dei bisogni di tutti come un obiettivo primario, partendo dal presupposto che progettare la diversità e per la diversità è un importante momento di arricchimento per il progettista che deve fornire risposte complesse in grado di soddisfare i bisogni dei vari utenti e i vari bisogni dell'uomo.

In sintesi, questo paradigma potrebbe tradursi nel perseguire l'obiettivo di rispondere al bisogno diffuso di raggiungere una migliore qualità di vita nel settore architettonico, urbanistico ed oggettuale. Non si tratta solo di trovare soluzioni o risposte spesso posticce ai problemi della disabilità deambulatoria, bensì soffermarsi con attenzione ai vari tipi di disabilità: un cardiopatico può avere difficoltà ad affrontare una gradinata, un allergico insofferenza per i materiali sintetici e ambienti con elevato inquinamento indoor, una persona obesa o troppo alta disagio ad utilizzare arredi non adeguati alla sue proporzioni corporee, un disabile mentale insofferenza per ambienti troppo angusti o con colori troppo stridenti ecc. Si tratta dunque di acquisire una nuova filosofia di approccio, o meglio un'etica professionale, fondata sulla volontà di progettare per l'uomo per soddisfare tutti i suoi bisogni fisici, psichici e percettivi.

La Dichiarazione di Barcellona del marzo 1995 può considerarsi un riferimento importante per comprendere i cambiamenti sociali in atto enunciati attraverso i seguenti principi:

- L'handicap è un concetto dinamico, risultante dall'interazione fra la capacità individuale e le condizioni ambientali nelle quali tale capacità deve manifestarsi;
- è opportuno stabilire fra le città canali di comunicazione che rinforzino le azioni mirate alle pari opportunità dei cittadini handicappati e che favoriscano la coerenza dell'informazione.
- Le municipalità promuovano e garantiscano l'accesso delle persone handicappate alle attività culturali, sportive e ricreative ed, in generale, alla coesistenza con la collettività;
- Le municipalità adottino le necessarie misure per un idoneo adattamento degli edifici, degli spazi urbani e dei servizi e per l'abbattimento delle barriere nella comunicazione.

Anche nel settore turistico sono stati ripresi in Italia queste Linee guida per l'adozione del programma "Vacanze per tutti", approvate con decreto del Dipartimento del turismo del 10 marzo 1998, che pone in evidenza come sia importante conoscere i reali bisogni dell'utente finale, qualunque esso sia, quando si intende sviluppare qualsiasi attività legata al turismo e come sia importante soddisfare il requisito di accessibilità soprattutto per un contenitore come la città.

Troppo spesso gli "oggetti" vengono progettati per le loro caratteristiche non in funzione delle esigenze della persona, perciò quasi tutti ci adattiamo ad una città, ad uno spazio, a degli arredamenti; adattiamo la nostra posizione al piano che stiamo usando, allo spazio a disposizione, a camminare in spazi urbani che sembrano progettati solo per le auto, facciamo sforzi per superare ostacoli, in questo senso il disabile ha maggiori difficoltà solo perché ha qualche impedimento maggiore di altri ad adattarsi all'habitat in cui tutti dobbiamo adeguarci, perciò se rovesciamo la prospettiva la necessità di abbattere le barriere architettoniche e soddisfare i bisogni dei disabili può costituire un valido motivo, uno strumento per migliorare la vita di tutti secondo un approccio metodologico al fare che non trovi distinguo tra la scala urbana e architettonica ma si proponga come "Design for all".

DALLE BARRIERE ALL'ACCESSIBILITÀ: IL CONCETTO DI INCLUSIONE

L'effettiva e reale inclusione delle persone, l'autonomia e la partecipazione alla vita sociale implicano indubbiamente la realizzazione di un ambiente accessibile, fruibile, accogliente, sicuro e quindi senz'altro privo delle cosiddette barriere architettoniche.

Valutando il significato del termine "accessibilità" dal punto di vista ambientale e spaziale, in rapporto a oggetti, prodotti e artefatti, che sono il frutto di una progettazione architettonica, urbana, urbanistica e del design dell'oggetto, è possibile affermare che, con questa parola, si intende la possibilità di accesso, di movimento, di orientamento e di uso degli spazi fisici, dei servizi in esso compresi e degli oggetti necessari allo svolgimento di attività. Per accessibilità si può pertanto intendere la possibilità di accesso, di movimento, di orientamento e di uso di spazi fisici (luoghi all'aperto ed edifici, elementi costruttivi, arredi, attrezzature), dei servizi in essi compresi e degli oggetti necessari allo svolgimento di attività in condizioni di autonomia, sicurezza, benessere, soddisfazione e attraverso soluzioni spaziali, tecnologiche, organizzative e gestionali che possano soddisfare bisogni, esigenze e desideri delle persone (indipendentemente da età, genere, capacità, cultura, razza, caratteristiche fisiche, sensoriali, psichiche/intellettive, etc.), attraverso risposte differenziate ed articolate, permettendo personalizzazioni ed adeguamenti, evitando una progettazione dedicata soltanto ad una categoria di utenti, poiché essa tenderebbe comunque a riporre forme di istituzionalizzazione, di marginalizzazione, di segregazione, anche se rivestite da positive caratteristiche formali ed espressive.

Partendo dagli obiettivi di qualsiasi atto progettuale, si può senz'altro sostenere che il requisito dell'accessibilità costituisce essenza etica ed inscindibile del progetto facendo parte del patrimonio genetico dell'attività progettuale, in quanto il requisito dell'accessibilità è volto a dare positive e propositive risposte a ciò che viene, espressamente o tacitamente, richiesto dai destinatari del progetto.

Il requisito dell'accessibilità si pone come requisito democratico e trasparente, perché permette di individuare soluzioni in grado di soddisfare e conciliare le differenti e diverse esigenze. Si tratta di rendere più completo e ricco il progetto attraverso azioni volte sia a togliere o non realizzare ostacoli, sia a colmare l'assenza, segnalare, aggiungere, arricchire, fornire informazione.

L'accessibilità si pone come requisito partecipato perché parte dall'indispensabile conoscenza e dal necessario coinvolgimento degli utenti, ed è, per tanto, "user centred design", cercando di ascoltare, di interpretare e di dare voce a chi voce non ha, ponendo al centro dell'interesse progettuale prima le persone, nelle loro unicità, e, solo dopo, le norme. L'accessibilità, ponendo al centro del suo percorso le persone, contribuisce alla positiva valorizzazione della corporeità, della centralità del corpo, sia attraverso la volontà di erodere le costrizioni che architettura e design infliggono al corpo, sia attraverso l'importanza data a multisensorialità e sinestesia, che contribuiscono a smaterializzare l'oggetto, da un lato, e a renderlo più corposo, dall'altro.

L'accessibilità si pone inoltre come requisito scientifico, perché fa appello a rigorose metodologie progettuali a partire dall'analisi esigenziale (cioè l'analisi di bisogni e desideri) e dall'approccio ergonomicamente orientato e perché mette a riparo chi progetta da concepire il progetto unicamente come segno del progettista, che riduce l'architettura a pura immagine.

L'accessibilità è il requisito fondamentale della progettazione inclusiva e pluriversale, che non è né un nuovo genere di progettazione o modalità di progettazione, né una specializzazione separata, ma è un processo ed un atteggiamento culturale e di chi si interroga sulle differenze e diversità come elementi di distinguo e di avanzamento. La progettazione pluriversale, ossia l'orientamento progettuale volto alla totale inclusione di tutte le persone nel rispetto delle differenze e delle specificità umane, attraverso i processi di ideazione, progettazione, realizzazione, manutenzione e gestione, può contribuire a tutelare i diritti umani, a costruire una società inclusiva, ad allargare il campo della partecipazione sociale e a contrastare la discriminazione e la riduzione di opportunità.

Le motivazioni che rendono fondamentale il conseguimento dell'accessibilità sono molteplici e di tipi differenti:

- L'accessibilità è un imperativo normativo e umano
 - o rispetta e tutela un diritto umano

- o è diritto civile;
- L'accessibilità va bene per tutti;
- L'accessibilità volutamente non vuole escludere nessuno;
- L'accessibilità riconosce che sono le caratteristiche non idonee, non abili dello spazio costruito, del contesto, dell'ambiente a mettere in difficoltà le persone specie quando si trovano in particolari situazioni di salute;
- L'accessibilità non costa di più;
- L'accessibilità è sfida progettuale, mette in gioco la creatività;
- L'accessibilità da qualcosa di più, arricchendo il progetto;
- L'accessibilità consente di avere una città meno caotica e più organizzata;
- L'accessibilità ha "valore preventivo".

È quindi ormai ampiamente diffusa la consapevolezza che, nello svolgimento delle azioni relative al vivere, i fattori ambientali rivestano possibilità di essere elementi facilitanti o ostacolanti. All'interno dei fattori ambientali, il fattore fisico può rivestire il ruolo di elemento facilitatore: basti pensare all'importanza agevolante che possono avere gli elementi di arredo ed i complementi di arredo, le attrezzature, le dotazioni impiantistiche, gli elementi costruttivi, ovviamente integrati dai necessari ausili calibrati sulle esigenze della specifica persona. L'ampliamento del significato di accessibilità, arricchito di alcuni elementi connessi con l'usabilità, ha portato a parlare di progettazione universale, o pluriversale, piuttosto che soltanto di progettazione accessibile, proprio perché il termine "pluriversale" tiene conto del fatto che le persone, nel loro rapporto con lo spazio e gli oggetti, non possono essere considerate come un insieme compatto e indifferenziato.

La progettazione pluriversale ed inclusiva va al di là del concetto di progetto che consente l'integrazione, intesa come inserimento in un contesto predeterminato e dominante di che prima ne era escluso, in quanto non propone acriticamente spazi e oggetti accessibili, ma considera le persone con disabilità come esperte delle possibilità di ricercare e scoprire soluzioni. Infatti i processi di concezione, progettazione, re-

alizzazione e gestione degli spazi, oggetti e servizi possono contribuire non solo ad allargare il campo della partecipazione al vivere sociale, contrastando percorsi di discriminazione e di riduzione delle opportunità, ma anche a permettere o agevolare il passaggi o dall'integrazione della persona con disabilità alla sua inclusione, proprio anche in virtù della configurazione e della qualità dell'ambiente.

Integrare vuol dire proporre, a chi sta fuori da un contesto, di adeguarsi a regole che qualcun altro ha già predisposto e fissato, nel caso in cui una persona non voglia o non sia in grado di farlo, ha una sola alternativa: rimanere esclusa. Invece in concetto di inclusione esprime il diritto alla propria diversità o disabilità e di esperirla in ogni ambiente e contesto. Includere significa considerare le persone con disabilità come esperte della loro vita e delle possibilità di ricercare e scoprire soluzioni che non li discriminino, per poter essere cittadini e cittadine come tutti gli altri. Includere vuol dire godere di pari opportunità.

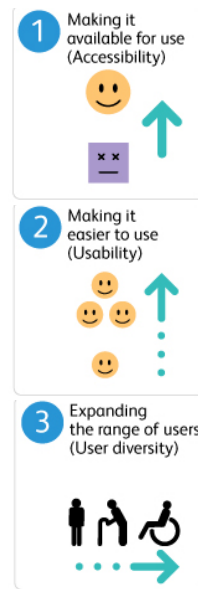
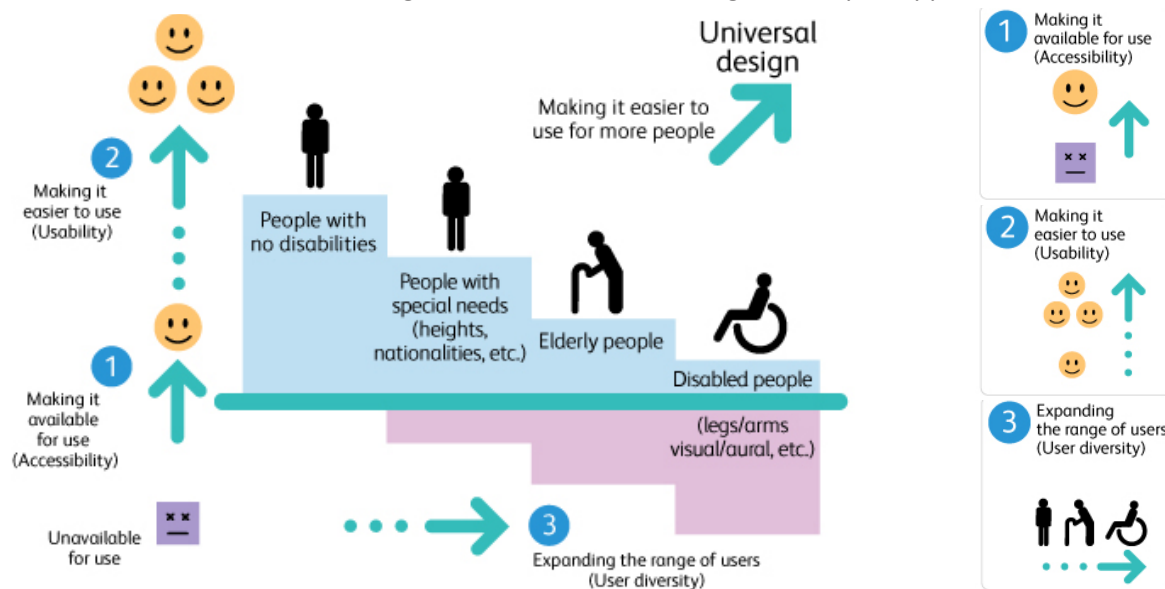


Figura 2: Obiettivi dell'Universal Design (Immagine tratta da: <http://www.fujixerox.com>)

DAL CONCETTO DI STANDARD A QUELLO DI UTENZA AMPLIATA

Se a livello normativo vengono stabiliti in modo chiaro i parametri, le prescrizioni, le modalità e gli ambiti di applicabilità, definendo in questo modo un quadro di riferimento sufficientemente organico, è a livello di cultura progettuale che bisogna evolversi, superando l'idea di progetto rivolto a utenze specifiche, di carattere disorganico e meramente sostitutivo, obbligatorio per non essere soggetti alle sanzioni previste dalla legge.

Il progetto e la cultura progettuale si evolvono con tempi diversi rispetto alla normativa e, a partire dagli anni '70, nasce l'esigenza di una profonda revisione, emersa da una riflessione sullo stato dell'arte e sulla capacità o meno di soddisfare i reali bisogni della popolazione con difficoltà. La società moderna, per esigenze di standardizzazione del prodotto, aveva introdotto il concetto di standard, di unità di misura universale a cui riferirsi, concetto sul quale si basa l'attuale idea di "uomo medio", che vuole racchiudere in sé le esigenze della popolazione intera, al quale rapportare ogni parametro. Ma questo tipo di uomo in realtà non esiste, non ha niente a che fare con la realtà, poiché è frutto di una totale astrazione, di una idea immaginaria dell'uomo che non corrisponde di fatto a nessuno in particolare.

L'aver un modello a cui riferirsi fa sicuramente parte della cultura di ogni società, è il mezzo attraverso il quale il sapere si esprime, si raffronta, permette di essere trasmesso e compreso: il progettare ogni oggetto destinato all'uso umano riferendosi alle caratteristiche ed alle esigenze dell'uomo, concettualmente non è sbagliato, ma diventa pericoloso e poco veritiero se ci si riferisce, se ci si conforma ad un unico modello che, volendo rappresentare la totalità degli utenti, finisce in realtà per non rappresentare nessuno e non soddisfare nessuna reale esigenza.

Nella società industriale diviene indispensabile il riferimento ad una unità di misura universale, valida per tutti i paesi, che consenta quindi un facile scambio e che superi la difficoltà generata dall'utilizzo di metodi di misurazione differenti. L'introduzione del metro in Europa nasce dalla volontà di semplificare i complicati calcoli del sistema anglosassone, ma è un'unità di misura astratta, che di fatto non ha niente a che vedere con l'uomo, caratterizzata però da una facilità di comprensione e d'uso.

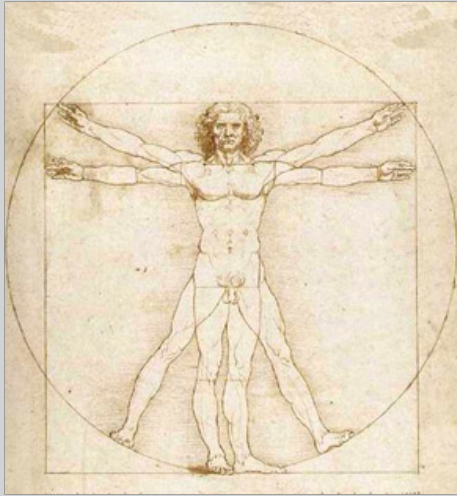


Figura 3: Leonarda da Vinci, Uomo Vitruviano, uno dei primi modelli sullo studio della figura umana

La necessità della moderna epoca industriale diviene però quella di superare le differenze nell'ottica del prodotto universale, ed è proprio nel tentativo di trovare una soluzione per risolvere i problemi legati all'uso di due logiche di misurazione diverse, che Le Corbusier propone il suo Modulor, sistema di misura legato alle proporzioni del corpo umano.

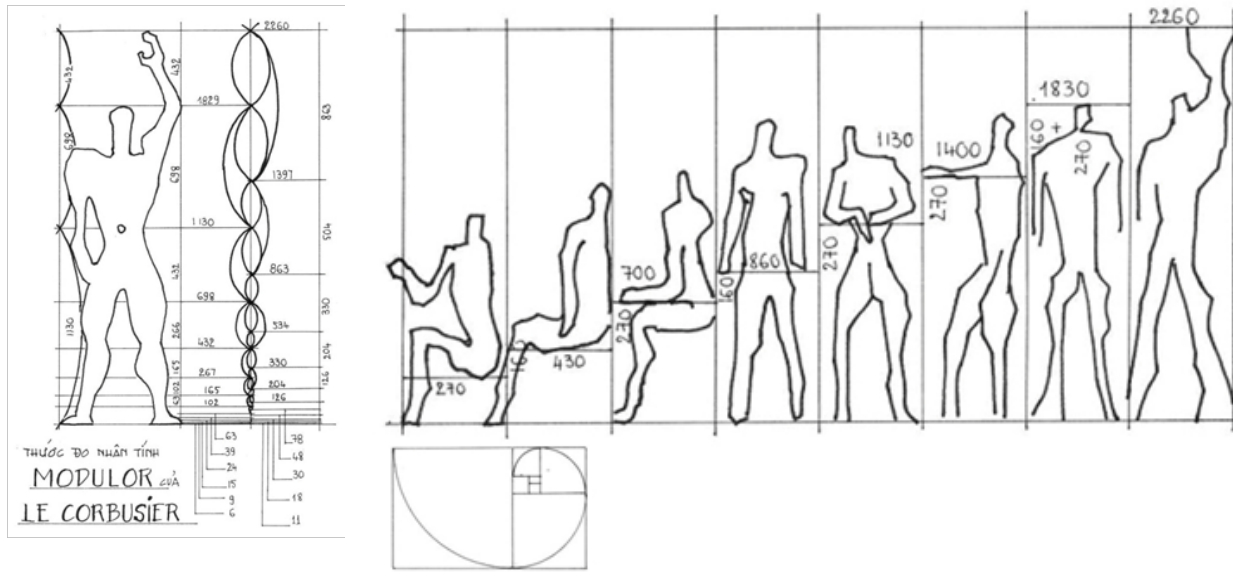


Figura 4: Le Corbusier, Modulor

Si passa quindi dal concetto di standard, riferito ad un modello ideale con specifiche caratteristiche metriche ed estetiche, al concetto di uomo medio, anch'esso ideale ed inesistente: l'uomo tipo non può esistere, per la natura e l'essenza stessa dell'uomo, essere complesso ed eterogeneo, esistono infatti gli uomini e le donne, i vecchi ed i bambini, le persone robuste e quelle magre, quelle basse e quelle alte, abili e non abili.

Un passo avanti è stato compiuto con le moderne discipline dell'Ergonomia e dell'Antropometria: l'Ergonomia, nata dalla psicologia industriale nord americana, studia i rapporti tra l'ambiente, l'uomo e la macchina, nel tentativo di definire i limiti delle prestazioni lavorative dell'uomo e di ottenere l'adattamento della macchina all'uomo stesso, salvaguardandone il benessere psicofisico, mentre l'Antropometria, branca dell'Ergonomia, studia le dimensioni del corpo umano e delle sue parti, tenendo conto della variabilità della struttura corporea umana. Le informazioni nate da queste scienza consentono la definizione di modelli limite all'interno dei quali comprendere le differenti categorie di utenza: questi modelli sono flessibili, in quanto si riferiscono all'uomo nel suo percorso evolutivo e vengono quindi adattati alle possibili variabili umane, ai possibili cambiamenti sia fisici che sociali e culturali, quali l'allungamento della vita media, il miglioramento della qualità di vita, l'invecchiamento generale della popolazione, i cambiamenti delle esigenze, etc.

Un'ulteriore evoluzione è rappresentata dall'introduzione del concetto della capacità di prestazione fisica e psicologica, che, non tenendo conto della percentuale di distribuzione ed includendo alcune utenze limite, individua, per uno specifico dimensionamento, un insieme di valori compresi tra i due estremi, riuscendo a raggiungere soluzioni che soddisfano anche i casi limite.

Per soddisfare le prescrizioni della normativa in materia di superamento delle barriere architettoniche si affianca al progetto per l'utenza "normale" quello per l'utenza "speciale". Da un progetto per lo standard, caratterizzato dalla totale indifferenziazione dell'utenza e riferito quindi ad un modello ideale, si passa al progetto per l'uomo tipo, media astratta della popolazione reale, ed in questo senso fortemente limitato, e da questo ad un progetto per la disabilità, che prende in esame solo le situazioni limite, dedicate ad un'utenza specifica. È evidente il limite di un tale approccio progettuale, che considera soltanto gli impedimenti di tipo fisico e che divide la popolazione arbitrariamente in categorie, gli abili ed i disabili.

Il problema dell'accessibilità e della fruibilità è al contrario un problema che deve tenere conto delle più svariate condizioni di debolezza, di tipo fisico o sensoriale, temporaneo o permanente, più o meno gravi,

che possono caratterizzare quindi tutte le fasce di utenza, a seconda dell'età, delle condizioni di salute, del sesso, delle caratteristiche corporee. L'attenzione viene in questo modo spostata sull'uomo, considerato nella sua complessità e nella sua dimensione evolutiva, nel tentativo di ridisegnare uno scenario alla portata di tutti, che soddisfi le esigenze dal maggior numero possibile di persone.

In questo senso si parla di progetto per l'utenza ampliata, che considera l'umanità con tutte le sue differenze, che è concettualmente diverso dal "progetto senza barriere", perché non ha come fine la rimozione di qualcosa per sostituirla con un'altra, con un effetto finale sicuramente non integrato, ma di pensare in modo complesso, nel tentativo di universalizzare il prodotto ed il progetto e di limitare al massimo gli interventi di tipo speciale.

Garantire accessibilità, la fruibilità e la sicurezza dell'ambiente costruito presuppone che il progettista agisca non solo per l'obbligo di rispettare la legge, operando spesso con devastanti aggiunte o modifiche, ma consideri l'intera base di utenza con le sue differenze e le sue esigenze, tenendo conto delle varie, possibili condizioni di disabilità in relazione all'ambiente stesso. La possibile inadeguatezza nell'interagire con l'intorno è una condizione che non interessa solo i casi limite della popolazione, ma tutta la cosiddetta "utenza debole" cioè tutti quegli individui che per qualsiasi ragione si trovino in una situazione di difficoltà, sia di movimento che di percezione, temporanea o permanente, più o meno grave, rispetto all'intera popolazione. Le persone che sono in condizione di debolezza rispetto all'intorno rappresentano un'alta percentuale della popolazione, che solo in piccola parte, essendo questo anche legato a situazioni accidentali o semplicemente legate all'età anagrafica degli individui, può essere ricondotta a condizioni di effettiva disabilità.

Progettare per questo tipo di utenza significa quindi creare un habitat accessibile e fruibile da questi, ma soprattutto da tutti, attraverso l'analisi delle esigenze e considerando quindi tutte le potenzialità ed i bisogni del maggior numero di persone possibile. Le esigenze a cui riferirsi, a cui rispondere, sono in continua evoluzione, non hanno un limite e vengono prese in considerazione alcune piuttosto che altre a

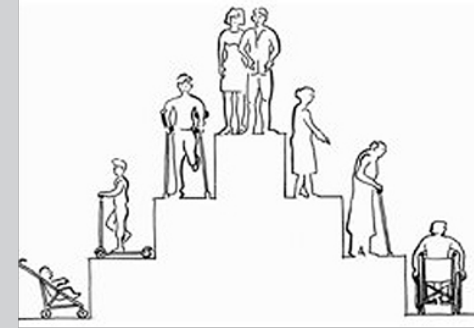
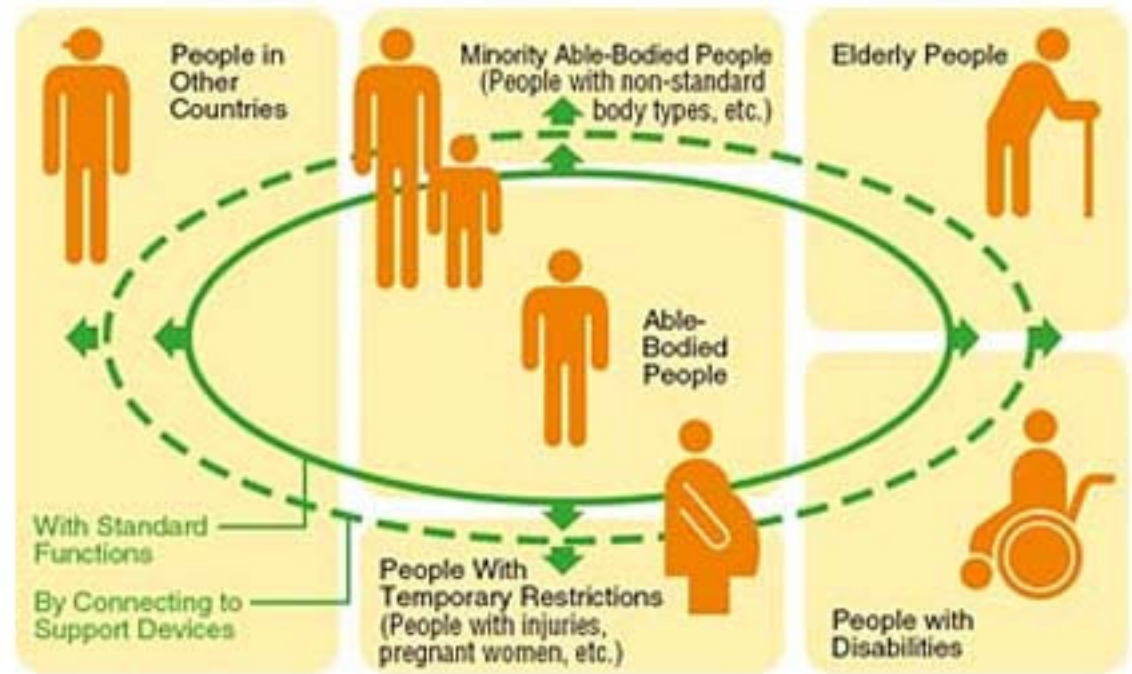


Figura 5: Piramide delle età, Conception universelle, méthodologie, di Louis Pierre Grosbois, Ecole d'Architecture de Paris la Villette

seconda del progetto e dell'utenza, cercando di racchiudere le differenze e riportando tutto alla complessità dell'uomo ed al suo rapporto con l'ambiente. L'utenza debole include sì le persone disabili, ma anche gli anziani, i bambini, le donne in gravidanza e tutte quelle persone che per qualsiasi motivo si trovino in una condizione di temporanea o permanente difficoltà sia fisica che percettiva e psicologica, dovuti ad esempio ad arti ingessati, a distorsioni, a postumi da ictus, a stati di momentaneo disorientamento, a fragilità corporea, etc.

Figura 6: Schema illustrativo dell'utenza ampliata considerata durante una progettazione olistica



COMFORT AMBIENTALE: UN VALORE PER TUTTI

L'area di studio relativa all'accessibilità e alla fruibilità da parte di tutti i cittadini degli spazi costruiti, urbani ed edilizi, e più in generale del territorio anche non urbanizzato, assume sempre più un ruolo determinante nei confronti della ricerca progettuale finalizzata al potenziamento degli aspetti qualitativi dell'ambiente. Occorre quindi comunicare efficacemente, e far comprendere meglio, alcuni concetti base, ancora purtroppo non bene assimilati, relativi alla qualità e al "comfort ambientale", a tutti coloro che si occupano di progettazione, realizzazione e gestione del territorio. Per questo scopo occorre provvedere alla diffusione di concetti tanto essenziali, quanto ancora sottovalutati.

E' necessario far comprendere appieno quali siano gli effettivi vantaggi per l'intera collettività dell'accessibilità, intesa come l'insieme delle caratteristiche distributive, dimensionali e organizzativo-gestionali, che siano in grado di consentire, anche alle persone con difficoltà di movimento o sensoriali, la fruizione agevole e sicura degli spazi e delle attrezzature, compresi i sistemi di trasporto. Puntando a questo obiettivo, diminuiscono gli ostacoli, le fonti di pericolo e le situazioni che provocano affaticamento o disagio, generalizzando i benefici dell'operazione.

L'accessibilità, come agevole fruizione dell'ambiente costruito e naturale, tende pertanto alla ottimizzazione delle risorse e delle energie sia umane che finanziarie. Essa non deve essere intesa come elemento episodico, anche se privo di barriere architettoniche, ma, più organicamente, come "sistema" diffuso e complesso per il comfort ambientale e urbano e per il potenziamento della mobilità sul territorio. Deve pertanto essere individuato il complesso degli elementi, collegati tra loro o interdipendenti, che consentano di avvicinarsi il più possibile al concetto di autonomia, di autosufficienza e conseguentemente di uguaglianza tra i cittadini. Si tratta, in altri termini, di tendere al raggiungimento delle "pari opportunità" per tutti, compresi coloro che appartengono alle cosiddette "categorie svantaggiate" o, meglio, compresi coloro che, per svolgere le diverse attività della loro vita, hanno particolari necessità.

A tale scopo occorre che l'accessibilità venga considerata non in maniera statica e ferma nel tempo, ma, al contrario, come una sorta di "work in progress" che, con l'aiuto della fantasia e della flessibilità, si adegui

continuamente alle nuove esigenze individuate, anche utilizzando al meglio il rapido evolversi delle tecnologie.

In tal senso la disciplina in argomento interessa in maniera trasversale numerose materie di studio concernenti la progettazione e la realizzazione di tutto ciò che attiene al territorio: dai piani urbanistico - esecutivi alle sistemazioni ambientali, dai piani urbani del traffico alle sistemazioni dei parchi e delle aree verdi, dalla composizione architettonica al restauro e recupero dell'esistente, dall'organizzazione di manifestazioni, spettacoli e attività culturali o ricreative, anche se temporanee, all'architettura degli interni. I concetti chiave che costituiscono gli obiettivi dell'accessibilità, devono perciò essere considerati come "input" necessari per lo sviluppo corretto e responsabile di qualsiasi tipo di progetto per l'uomo.

La finalità da perseguire è quella di potenziare l'autonomia di ciascuno, consentendo l'accesso agevole e la fruizione generalizzata di tutto l'habitat in cui si svolge la nostra esistenza. Per questi motivi occorre abbattere alcuni stereotipi al fine di "smentire l'handicap".

La parola "portatore di handicap" o "handicappato" non ha infatti molto senso. Se si riflette su questo aspetto, ognuno ha delle differenti abilità, ognuno, a seconda dei periodi, ha delle differenti esigenze in funzione purtroppo di eventi che capitano, non fosse altro perché passano gli anni e si invecchia. Conseguentemente l'unica realtà "handicappata" che abbiamo è la città, il territorio: questo si è pieno di ostacoli e quindi si deve cercare di modificarlo.

Si tratta quindi di identificare quali sono le esigenze di questo grandissimo numero di persone con abilità differenti e cominciare a ragionare in termini di prestazioni diverse da fornire, sia nell'esecuzione di opere che nella fornitura di servizi. E' necessario quindi cercare di capire quali siano le diverse esigenze e le abilità specifiche e incentivare queste, anche se a volte sono "abilità residue". Questo è il motivo principale per cui si è scelto di riferirsi nello svolgimento del presente progetto alle persone con ridotte capacità motorie o sensoriali.

Anche il legislatore nel D.M. n. 236 del 1989, che ha un notevole numero di elementi positivi e di concreti suggerimenti, non usa mai la parola “disabile”, “menomato”, “handicappato” o “portatore di handicap”. Questi termini sono stati correttamente sostituiti dalla dizione “persone con ridotte o impedito capacità motorie o sensoriali”. Non quindi una categoria ma una circostanza sfavorevole. Smentendo così un altro dei luoghi comuni che pretenderebbe di identificare il “disabile” o “l’handicappato” con la persona su sedia a ruote, con il paraplegico.

Queste osservazioni appaiono opportune, perché le soluzioni tecniche che vengono generalmente immaginate dai progettisti sono, nei casi migliori, realizzate in funzione della persona che si sposta su sedia a ruote. Spesso senza nessuna chiarezza di idee; quasi sempre, infatti, le rampe hanno pendenze eccessive rispetto alla loro lunghezza e vengono realizzate con materiali sdruciolevoli: sono scomode anche se sono “a norma”. Infatti la norma va sempre interpretata e vanno capite le vere esigenze dell’utenza, con disabilità e non.

Va anche fatta un’attenta riflessione sulla quantità degli svantaggi che si presentano per la intera collettività a causa del nostro territorio, urbanizzato e non, scomodo e pieno di ostacoli. Molte persone col passare degli anni sono costrette, per via delle barriere architettoniche, a limitare la loro attività fisica, pur essendo ancora in grado di svolgere in maniera positiva le loro attività lavorative di tipo intellettuale, professionale. La collettività si autolimita perciò non consentendo a queste persone, considerate “disabili” o “handicapate”, di estrinsecare le loro preziose capacità, a volte ancora notevoli anche sotto il profilo “produttivo”. Bisognerebbe invece fare in modo che esse possano svolgere le loro attività lavorative ed avere una vita di relazione, andare a teatro, incontrare gli amici e svolgere una vita più “normale” possibile. Il concetto da sviluppare quindi è che lo Stato deve mettere i cittadini meno fortunati di altri in grado di esprimere al meglio le proprie potenzialità, diminuendo per quanto possibile gli svantaggi e utilizzando appieno le loro disponibilità, anche se limitate o “residue”.

In sintesi un parco, una città che continuano ad avere ostacoli di vario genere sono “handicapati” e forte-

mente diseconomici, oltre che essere certamente discutibili dal punto di vista umano e sociale. Sociologi urbani hanno dedicato svariati saggi su questo delicato argomento e sono generalmente concordi nel dichiarare che il non provvedere all'eliminazione delle barriere architettoniche è anche un "cattivo affare" per la collettività.

Purtroppo la concezione comune da parte di molti settori dello Stato e di molti Enti Pubblici è tuttora quella che la loro eliminazione porterebbe un eventuale beneficio solo per quelle poche persone "handicappate". Questo ragionamento errato, moltiplicato per migliaia di casi, porta a delle concrete ingiustizie e a notevoli diseconomie generali: basti pensare, solo per fare un esempio, al caso della possibilità di fruire di spazi per gli spettacoli teatrali.

Ormai non ci sono, per notevoli fasce di popolazione, grosse limitazioni dal punto di vista economico. Tuttavia svariate persone che intendono andare a teatro, spesso si trovano nell'impossibilità "architettonica" di poterlo fare. Il non rendere i teatri accessibili a tutti fa diminuire sensibilmente il numero degli spettatori, perché coloro che devono rinunciare a fruire di queste attrezzature non sono solo le persone con ridotta mobilità ma anche, spesso, i conviventi o gli amici. Tale discorso può analogamente essere esteso alle aree naturali protette. Bisogna quindi considerare anche questi effetti indotti in relazione al potenziale mercato.

Esiste poi un principio di fondamentale importanza al quale è necessario non ammettere deroghe: gli interventi mirati a garantire l'accessibilità e la fruibilità degli spazi verdi sia urbani che extraurbani non devono mai essere proposti solo per i cosiddetti "disabili", ma devono essere per tutti. Devono semmai essere resi fruibili anche dai disabili. E' necessario quindi tenere conto di un'utenza ampliata con esigenze complesse e differenziate. Affinché gli interventi siano davvero per tutti è necessario inoltre che siano interventi interessanti per tutti. L'accessibilità va quindi concepita come un aspetto funzionale necessario, ma non sufficiente a garantire l'efficacia e la qualità complessiva del progetto. Sempre in relazione alla qualità dell'intervento, specie all'interno delle aree naturali protette, visto che il contesto naturale è

spesso vincolato da norme che possono anche essere stringenti, è necessario specificare che le soluzioni progettuali non devono mai prevalere sul contesto: anche negli interventi mirati a garantire l'accessibilità e/o la fruibilità, il rispetto delle valenze naturali, paesaggistiche, storiche e socio-culturali del sito oggetto dell'intervento deve rappresentare un obiettivo primario. Si segnala a tale riguardo che il D.M. n.236/89, che costituisce il regolamento di attuazione della L. n.13/89 relativa al superamento delle barriere architettoniche negli edifici privati (art. 7, Cogenza delle prescrizioni), consente di proporre, oltre alle soluzioni conformi alle specificazioni, anche "soluzioni alternative", purché esse rispondano alle esigenze sottintese dai criteri progettazione e raggiungano quindi il risultato voluto.

Varie sono le motivazioni che debbono indurci a perseguire l'obiettivo appena menzionato. La prima è che la nostra società è fondata costituzionalmente sui principi di uguaglianza e pari dignità e opportunità per ogni persona. Impegnarsi a realizzare una fruibilità generalizzata degli spazi e dei servizi significa favorire il diritto di chiunque alla non esclusione da un luogo e rispettare quindi un basilare principio costituzionale, tra l'altro non senza risvolti di carattere economico. Occorre pertanto potenziare il diritto di chiunque alla "non esclusione" da un luogo.

Accessibilità, quindi, come "sistema complesso e articolato di elementi, collegati tra loro o interdipendenti, che consenta di avvicinarsi al concetto di autonomia e di autosufficienza". Il salto di scala di tipo culturale che si vuole promuovere è quello di considerare le norme e le prescrizioni vigenti per il superamento dei vari tipi di barriere (ambientali, architettoniche, burocratiche, ecc.) non come un "vincolo" penalizzante, ma come una opportunità positiva, finalizzata ad un beneficio generalizzato.

Non quindi rigide norme "per gli handicappati", bensì provvedimenti operativi e "linee guida" per ottenere un ambiente per l'uomo che sia più amichevole e più sicuro per ciascuno di noi, ed in particolare per quella fascia crescente di persone con ridotte o impedito capacità motorie o sensoriali, quali ad esempio gli anziani, che devono essere considerate non come un peso ma come una risorsa di tutto rispetto. In questo quadro gli aspetti progettuali sono di fondamentale importanza. La conseguenza di quanto sopra esposto

è che risulta semplicemente una scelta di buon senso quella di immaginare, sviluppare e comunicare spazi e prodotti, servizi, sistemi e ambienti, di uso generale, in modo che essi possano risultare agevolmente accessibili e fruibili dal più vasto numero possibile di utenti e non siano specificatamente “dedicati” alle persone disabili.

Questo modo “responsabile” di fare progettazione tiene conto, costantemente, delle esigenze multigenerazionali, cioè di quelle dei bambini, degli anziani e di coloro che per qualsivoglia motivo hanno difficoltà di movimento o di tipo sensoriale. Il risultato positivo è quello di un notevole contenimento dei costi e di un maggiore gradimento anche da parte delle persone con “necessità particolari”, le quali peraltro non si sentirebbero oggetto di “speciali attenzioni”. Tali riflessioni e indicazioni non possono non riguardare anche i parchi e le aree naturali, istituite nel nostro paese, sia perché arrivano a proteggere una superficie del territorio nazionale superiore al 10%, sia perché custodiscono, assieme a quelli naturalistici e ambientali, una quantità rilevante di beni archeologici, storici, artistici e culturali, dalla cui fruizione non possono certamente essere escluse le persone con deficit motori o sensoriali.

Porre l’attenzione dei professionisti, degli artigiani, delle imprese, degli amministratori e del pubblico sulla necessità di trovare risposte progettuali in grado di rispondere ai bisogni di tutti nel tentativo di perseguire la qualità dell’abitare e del vivere è quindi un obiettivo prioritario. Valorizzando la cultura della diversità e le necessità dei disabili si può ripensare in termini nuovi a tutto ciò che ci circonda, scoprire nelle cose quotidiane qualcosa di nuovo, che prima non era visibile, e soprattutto riscoprire che per soddisfare i bisogni umani è necessario ricordare che un uomo e una donna sono fatti di mente, corpo e cuore.

LA PROGETTAZIONE PLURIVERSALE

Una progettazione che interpreti le esigenze del maggior numero possibile di persone non trova ancora nel nostro Paese un degno riconoscimento, anche se alcuni Enti Pubblici iniziano a mostrare interesse per la fruibilità e la “vivibilità” degli spazi. L’attenzione specialistica e settoriale nei confronti delle difficoltà delle persone con disabilità ha portato a progettare in base ad un approccio limitato, mirato a soluzioni “speciali”, a misura di disabile, contrapponendo uno standard di disabilità allo standard dell’“uomo medio”.

L’esigenza che emerge dalle riflessioni di chi si è confrontato concretamente con questi temi è quella di un atteggiamento che sappia prestare maggiore attenzione all’utente, a chi sarà il fruitore del progetto stesso. E’ necessario ripensare all’“uomo”, o meglio all’“essere umano”: al suo essere uomo o donna, soggetto che evolve da bambino ad anziano, a persona che nel corso della vita può andare incontro a cambiamenti temporanei o permanenti e presentare caratteristiche differenti da quella “normalità” definita arbitrariamente da convenzioni che si sono dimostrate inadeguate.

Con questo non si intende sminuire le problematiche di chi deve misurare la propria esistenza con la disabilità, ma, al contrario, mettere in evidenza la necessità di un nuovo approccio al progetto, un approccio olistico (dal greco “Holon”, cioè “tutto”) che consideri le problematiche nella logica dell’Utenza Ampliata.

Progettare per l’Utenza Ampliata significa considerare le caratteristiche delle persone come condizione di partenza, come elementi in grado di stimolare le potenzialità del progetto e non come vincolo al progetto stesso. In questa logica non esiste un progetto “speciale” contrapposto, o alternativo, a quello “normale”, ma un tentativo di estendere il grado di fruibilità del progetto in modo da tenere in considerazione le esigenze del maggior numero possibile di persone, siano esse abili o con disabilità. Nella logica dell’Utenza Ampliata si cerca, per esempio, di pensare come vive la città un bambino, qual è il suo punto di vista, quali le sue dimensioni antropometriche; come si muove un anziano, che non sempre è “disabile” ne’ si riconosce come tale.

Il tema dell’accessibilità non può essere ricondotto solo ad alcuni elementi, come lo scivolo per le car-

rozze, che diventano modello dell'intervento attento alle persone disabili. In questo senso le vigenti prescrizioni normative in materia di eliminazione delle barriere architettoniche, che di fatto lasciano molto spazio alle capacità dei progettisti, debbono essere accolte come dei requisiti minimi/limite da migliorare per dare forma a spazi in cui gli aspetti estetico-formali sappiano affiancarsi a quelli funzionali, privilegiando, di fatto, una logica esigenziale e prestazionale rispetto ad una logica meramente prescrittiva.

L'Universal Design ha il suo padre spirituale in Roland Mace, che utilizzò per la prima volta questa dicitura nel 1985. Esprime un concetto che ristabilisce in modo critico un obiettivo fondamentale di buona prassi teorico-progettuale: cerca di rispondere alle necessità del maggior numero di utenti possibile. Esprime quindi la tensione a un obiettivo di valore, non un insieme di requisiti dimensionali. Sfida i progettisti a pensare, oltre la conformità ai codici e alle caratteristiche speciali di utenti specifici, per trovare soluzioni che includano i bisogni di diversi destinatari. D'altra parte occorre tenere presente che le due guerre mondiali combattute nello scorso secolo hanno generato una popolazione di veterani disabili, mentre i progressi della medicina hanno permesso alla gente di sopravvivere a incidenti e malattie in passato mortali. Inoltre le persone con disabilità hanno progressivamente aumentato il loro potere di acquisto e denunciato la parziale inadeguatezza delle semplici tecnologie per l'assistenza.

Anche in relazione a questi mutamenti, negli ultimi dieci anni si è assistito a un crescente interesse per le logiche dell'Universal Design come alternativa al Barrier-Free Design. La presa di coscienza di questi cambiamenti ha fatto sì che a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta i produttori abbiano cominciato a interessarsi al potenziale ed esteso mercato di prodotti progettati secondo questa logica non discriminatoria. Pur non sapendolo, molte persone che non hanno (o non ritengono di avere) una qualche forma di disabilità, beneficiano oggi quotidianamente delle caratteristiche di prodotti sviluppati a partire da quelli nati per persone con disabilità.

L'Universal Design definisce l'utente in modo esteso e non si concentra solo sulle persone con disabilità. Suggestisce di rendere tutti gli elementi e gli spazi accessibili e utilizzabili dalle persone nella maggiore mis-

ura possibile. Non implica che tutto sia completamente utilizzabile da parte di tutti: il termine si riferisce più all'atteggiamento metodologico che a un rigido assunto dogmatico. L'Universal Design si propone di offrire soluzioni che possono adattarsi a persone disabili così come al resto della popolazione, a costi contenuti rispetto alle tecnologie per l'assistenza o ai servizi di tipo specializzato. Nel 1997 sono stati definiti 7 principi di progettazione secondo la logica dell'Universal Design, compilati da chi, in America, ha scritto la storia di questa filosofia.

Bettye Rose Connell, Mike Jones, Ron Mace, Jim Mueller, Abir Mullick, Elaine Ostroff, Jon Sanford, Ed Steinfeld, Molly Story, and Gregg Vanderheiden. Questi i nomi dei componenti del gruppo di lavoro formato da architetti, designer, assistenti tecnici e ricercatori nell'ambito della progettazione ambientale, che hanno scritto i principi base di questa filosofia progettuale. Tali principi sono stati prevalentemente calibrati sul progetto di design, ma possono essere presi come spunto anche per individuare quelli che potrebbero essere i principi di una progettazione, architettonica e urbana, universale ed inclusiva. I sette principi costituiscono quindi strumenti utili a valutare progetti esistenti, guidare il processo di progettazione e istruire progettisti e consumatori sulle caratteristiche che prodotti e ambienti dovrebbero avere:

- Principio Uno: Equitable use (utilizzo equo, non discriminatorio)
Il progetto è utile e commerciabile per persone con differenti abilità.
- Principio Due: Flexibility in use (utilizzo flessibile)
Il progetto è adattabile a una vasta gamma di esigenze e abilità individuali.
- Principio Tre: Simple and Intuitive Use (utilizzo semplice ed intuitivo)
L'uso del progetto è facile da comprendere, indipendentemente dall'esperienza dell'utente, dalle sue conoscenze, dalla sua lingua o dal suo livello di concentrazione.
- Principio Quattro: Perceptible Information (percettibilità delle informazioni)
Il progetto comunica efficacemente informazioni necessarie all'utente, indipendentemente dalle circostanze ambientali o dalle sue capacità sensoriali.
- Principio Cinque: Tolerance for error (tolleranza all'errore)

- Il progetto minimizza i rischi e le conseguenze negative di azioni accidentali o non intenzionali.
- Principio Sei: Low Physical Effort (contenimento dello sforzo fisico)
Il progetto può essere utilizzato in modo efficace, confortevole e con un minimo sforzo.
- Principio Sette: Size and Space for Approach and Use (Misure e spazi per l'avvicinamento e l'utilizzo)
Il progetto prevede spazio e dimensioni adeguate per l'approccio, il raggiungimento, la manipolazione e l'utilizzo di un oggetto al di là delle dimensioni fisiche, della postura o della mobilità dell'utente.

Il "Design for All", altro termine con il quale ci si riferisce all' "Universal Design", si fonda sul diritto sociale e civile di ogni cittadino di vivere in un ambiente sicuro e sano, di svolgere le proprie attività in modo autonomo, senza discriminazione. Le soluzioni devono essere appropriate, commisurate alle capacità prestazionali dell'individuo, inclusive dei bisogni di tutti, evitando il più possibile interventi specialistici.

Un progetto Design for all coinvolge tutti gli attori e tutte le diverse competenze, è applicato ad un determinato territorio, ma necessariamente coinvolge luoghi e relazioni ad esso correlate. I destinatari non sono solo le persone con disabilità, ma tutti coloro che il luogo o il servizio, lo vivono e lo usano: persone con diverse capacità prestazionali dovute a limitazioni fisiche, sensoriali, cognitive, mentali, ma anche situazioni fisiche, fisiologiche, momentanee di ruolo o di lavoro, quindi non solo clienti e visitatori, ma anche impiegati, addetti alla manutenzione, soccorritori, ai mezzi che essi utilizzano. Il campo di applicazione non è solo quello edilizio che pur comprende la nuova costruzione, la ristrutturazione e gli interventi storico architettonici, ma anche le comunicazioni, i trasporti e persino le tecnologie informatiche. I requisiti sono: massimo grado di autonomia per tutti e garanzie di salute e sicurezza con provvedimenti adeguati alle capacità prestazionali dei soggetti.

Il "Design for All" migliora la qualità del servizio per tutti gli utenti, senza discriminazioni di sorta ed è un investimento per il futuro, in quanto diminuisce il rischio degli incidenti, diminuisce la spesa pubblica e privata per adeguamenti a posteriori e per interventi specialistici. Progettare con l'obiettivo del Design sig-

nifica non fare interventi specialistici e quindi non rendere percepibile, oltre che adatta a solo un gruppo di persone, la soluzione particolare.

Alcuni esempi:

- Entrare in un edificio (o in una carrozza di un treno) a quota zero, cioè senza dislivelli è comodo per tutti, lo stesso non si può dire di una rampa che, se di giusta pendenza è utile a chi fa uso di sedia a ruote, mentre può essere più critica per una persona;
- L'ascensore, di giuste dimensioni, è comodo per tutti, non lo stesso si può dire per un servoscala, facilmente utilizzabile da una persona su sedia a ruote, ma non da una persona cardiopatica, anziana o una gestante.
- Progettare Design for All non aumenta la spesa dell'intervento, anzi diminuisce quella globale in quanto non si dovranno prevedere modifiche a posteriori o servizi aggiuntivi. In molti casi è possibile intervenire anche a seguito di un progetto già redatto purché non sia stato ancora realizzato: questo è l'esempio di Palazzo Belliard a Bruxelles, nel quale il progetto di Design for All non ha portato alcuna spesa aggiuntiva rispetto a quanto stabilito in capitolato.

La nuova cultura del "Design for All" tiene conto delle differenze delle persone, non solo quelle fisiche siano esse permanenti o momentanee, come la gravidanza o un braccio ingessato, ma considera anche gli stati d'animo e le circostanze in cui ci possiamo trovare mentre stiamo utilizzando alcuni oggetti. Noi siamo sempre in movimento, facciamo mille cose a volte anche contemporaneamente, il design deve quindi considerare che noi utilizziamo gli oggetti non solo in condizioni ottimali, ma anche quando siamo sotto stress, stanchi, nervosi, o mentre abbiamo le mani bagnate e i bambini intorno. Nel momento della progettazione bisogna tener conto della funzionalità, dell'estetica, ma anche di una serie di variabili che possono intervenire mentre noi stiamo utilizzando quel dato oggetto, in questo modo maggiore sarà l'attenzione nel progettare, migliore sarà il risultato ottenuto.



Figura 7: Classico esempio di barriera architettonica fisica; perplessità, rabbia ed impotenza sono reazioni comuni in chi si trova a far fronte ad ostacoli volontariamente progettati

LE BARRIERE ARCHITETTONICHE E LA DIMENSIONE EVOLUTIVA DELL'UOMO

Per passare da un progetto “insensibile” a quello universale, o inclusivo, occorre conoscere le barriere e saper riconoscere l'accessibilità; occorre mettere a confronto i due termini, barriera e accessibilità, per andare oltre al significato delle parole e conseguire ambienti, oggetti, servizi e attività realmente inclusivi e per tutti.

È importante notare che le originarie nozioni di barriere e di accessibilità si stanno modificando anche in relazione a una terminologia in evoluzione: entrambe, infatti, hanno un ampliamento di significato. Inoltre dal termine indefinito di barriera architettonica si è giunti a definire una classificazione delle barriere stesse; esistono barriere fisiche (edilizie, urbane), percettive (sensoriali e cognitive), tecnologiche, culturali, comunicative, psichiche, etc.

In base a quanto detto precedentemente, e soprattutto in base all'evoluzione dei concetti in esame, l'accessibilità da semplice requisito diventa qualitas costitutiva essenziale del progetto, senza la quale il progetto non ha ragion d'essere perché viola un diritto umano. Il termine di accessibilità ha avuto molte trasformazioni concettuali, ormai si parla di progettazione universale ed inclusiva e di progettazione “pluriversale”, ossia di modalità e pratica progettuale che riconosce e valorizza la diversità delle persone e quindi anche delle persone con disabilità, pertanto si pone l'obiettivo di disporre di ambienti, spazi e prodotti diversi e diversificati, multi opzionali per rispondere a molteplicità di bisogni, esigenze, desideri.

Numerosi e vari sono stati gli elementi che hanno favorito e promosso gli studi sull'eliminazione delle barriere architettoniche e sull'accessibilità. In alcuni casi sono prevalse motivazioni morali con ricerca di giustizia e di benessere sociale più generalizzato, in altri sono emerse considerazioni più utilitaristiche, che hanno sottolineato come la dipendenza e la mancanza di autonomia abbiano anche un peso economico.

Gli elementi che hanno favorito tale impulso possono essere raggruppati in cinque gruppi:

- Eventi traumatici e catastrofici: malattie con esiti invalidanti, guerre e calamità naturali;

- Fattori demografici: allungamento della vita media ed invecchiamento della popolazione;
- Miglioramenti e progressi in campo sanitario;
- Ruolo di stimolo dei mezzi di comunicazione e di alcuni settori artistici;
- Ruolo promozionale delle associazioni;
- Ruolo degli enti internazionali e sopranazionali.

In generale, oggi, si vive in un clima culturale maggiormente sensibile ed aperto ad istanze che richiedono il rispetto dei diritti di tutti ed il superamento di mentalità e di condizioni di vita emarginanti e segreganti.

Riassumendo, è possibile definire “barriera architettonica” qualsiasi ostacolo o impedimento al libero svolgimento delle azioni ed all’evoluzione personale del soggetto considerato. Tali barriere possono essere inoltre classificate in varie categorie, a seconda della tipologia:

- Barriere fisiche o barriere architettoniche propriamente dette riferite all’oggetto ed all’organismo edilizio, coinvolgono sia la deambulazione, sia l’usabilità di oggetti ed elementi della costruzione;
- Barriere urbane: ostacoli relativi alla mobilità fuori dell’edificio (percorsi pedonali, pavimentazioni, raccordi, mezzi di trasporto, elementi di arredo urbano. Segnaletica, etc.), coinvolgono la deambulazione nella città e l’usabilità;
- Barriere percettive (sensoriali e cognitive) coinvolgono l’orientamento, la localizzazione, la possibilità di deambulare in sincronia con gli altri e limitano in particolare le capacità di comunicazione e di relazione delle persone con disabilità sensoriali e difficoltà intellettive o semplicemente distratte o ansiose.

La descrizione del concetto di “barriera” è inoltre ancora più complesso, in quanto è possibile definire anche una serie di sottocategorie. Le barriere fisiche possono infatti essere a loro volta divise in:

- Barriere fisiche evidenti: ad esempio scalini troppo alti o troppo bassi e non associati a scivoli, marciapiedi troppo stretti, attraversamenti non segnalati, pavimentazioni sconnesse o scivolose, etc., determinano edifici e spazi aperti di difficile o impossibile utilizzo da parte di molte



Figura 8: Esempi di barriere fisiche derivanti da una scorretta progettazione

persone, anche se esenti da vistose disabilità;

- Barriere fisiche nascoste, non evidenziate da nessun disposto normativo, che emergono nella pratica corrente come veri e propri ostacoli: un parapetto che non permette di vedere bene all'esterno o che invita a sporgersi, l'eccessiva altezza di un davanzale, che limita la visuale, ad esempio, costituiscono vere e proprie barriere.

Le barriere urbane possono suddividersi in:

- Barriere fisiche in relazione alla loro permanenza nello spazio: fisse, provvisorie, accidentali;
- Barriere fisiche in relazione alla collocazione altimetrica: depressioni, ostacoli sul piano di calpestio.

Le barriere percettive sono ostacoli alla percezione sensoriale e cognitiva e quindi sono:

- Elementi di limitazione all'orientamento nello spazio;
- Elementi di limitazione alla capacità di comprensione di spazi e di oggetti e conseguentemente al loro uso in maniera completa e corretta, senza stress, senza disagi e senza errori;
- Elementi di pericolo, come ad esempio: ostacoli che pendono, che sporgono, con sviluppo divergente, presenti sul piano di calpestio.

La barriera fisica si affronta superandola, abbattendola e, ovviamente, non realizzandola. La barriera percettiva si affronta superandola con un adeguato aumento informativo-comunicativo (il progetto viene arricchito con qualcosa finalizzato ad ottenere una competenza comunicativa), con un potenziamento informativo-comunicativo (il progetto viene arricchito con qualcosa finalizzato ad accrescere la competenza comunicativa) e, ovviamente, non realizzandola.

Ulteriori ostacoli nell'utilizzo dello spazio sono costituiti dalla presenza di barriere latenti, rappresentate da situazioni di scarsa o inesistente accessibilità, non imputabile a barriere fisiche vere e proprie, ma di fatto aventi lo stesso effetto, come, ad esempio, la mancanza di parcheggio riservato in luoghi di larga af-

fluenza di pubblico, o l'eccessiva lontananza dalla zona di parcheggio dal percorso pedonale, o la grande distanza superabile solo a piedi per raggiungere il luogo al quale si è diretti.

Il superamento di tali barriere assume importanza sempre crescente, soprattutto in relazione ai dati demografici di cui disponiamo. Una percentuale importante della popolazione, destinata fra l'altro ad aumentare, è costituita da persone con deficit motori o sensoriali. Inoltre a coloro che si trovano in una condizione permanente di disabilità, occorre aggiungere le persone che si trovano in una condizione "naturale" di diversa abilità, quali i bambini, gli anziani, le donne incinte, i portatori di affezioni o traumi non permanenti, ecc.. Anche se suddividere in categorie le persone con deficit motori o sensoriali può indurre il rischio di formulare indicazioni troppo schematiche e comunque non sufficienti a rendere la complessità del problema, è comunque utile ai fini della comprensione della incidenza, anche in termini numerici, del problema accessibilità:

- **Persone anziane**
Si tratta di persone che a causa dell'età hanno spesso abilità diverse: mobilità ridotta, particolare sensibilità ai fenomeni atmosferici, ecc..
- **Persone con deficit sensoriali**
Sono in genere persone con sordità o cecità parziale o totale, con difficoltà di espressione e che spesso non riescono a comprendere messaggi visivi o sonori, simboli, testi con caratteri ridotti o inusuali, a evitare ostacoli, a districarsi nel traffico, ecc.
- **Persone su sedie a rotelle**
Sono persone di diverse età che hanno bisogno di spostarsi su sedie a ruote, spinte a braccia o a motore elettrico. Molti sono in grado di spostarsi autonomamente in carrozzella, superando gradini, pendenze, ecc.. La maggior parte ha invece bisogno di essere assistita.

- **Persone con deficit mentali**
Si tratta di persone di ogni età, affette da disturbi psichici o da malattie cerebrali organiche. Difficilmente sono autonome, hanno spesso difficoltà di coordinazione e hanno bisogno di particolari strutture per la fruizione degli spazi verdi.
- **Bambini**
Spesso i bambini, anche quelli senza deficit motori o sensoriali, si imbattono in barriere insormontabili, proprio nelle aree dedicate a loro. Accessibilità per il bambino vuol dire prima di tutto autonomia. Uno spazio dedicato al gioco diventa non accessibile, se per raggiungerlo o spostarsi in esso il bambino ha bisogno di essere accompagnato. In un area di questo tipo tutti i bambini, disabili e non, debbono poter ritrovare gli stessi motivi di interesse e di divertimento, affrontando anche alcune piccole difficoltà che possono aumentare il fascino del gioco stesso.
- **Bambini disabili**
Varie sono le forme di deficit motorio o sensoriale, che possono essere legate all'infanzia e che spesso sono combinate tra di loro. Si tratta di condizioni che obbligano il bambino ad utilizzare speciali strumenti per la mobilità o che comunque lo obbligano ad essere seguito ed educato con particolari attenzioni e cure. Anche per essi il gioco riveste un'importanza fondamentale, perché li aiuta nella riabilitazione, nella presa di coscienza delle proprie diverse abilità, nella socializzazione. I bambini con disabilità debbono quindi, come gli altri, avere la possibilità di giocare in spazi aperti assieme ai propri coetanei senza incontrare barriere insormontabili. Infine tali spazi devono essere pensati e resi accessibili per tutti bambini, al fine di evitare a quelli con disabilità sensazioni di disagio e di disadattamento.

Già nel 1993 la Commissione Europea quantificava in 60-80 milioni le sole persone con mobilità ridotta, corrispondenti a circa il 20% della popolazione europea. Solo in Italia si stima vi siano circa 2 milioni 824mila disabili, in prevalenza anziani non autosufficienti e poichè il tasso di natalità sta scendendo e

umentando la vita è logico pensare che ognuno di noi potrà essere in tempi medio lunghi nella stessa condizione. La popolazione mondiale e' passata negli ultimi vent'anni da 3,8 a 5,2 miliardi e più del 50% di questa popolazione vivrà, entro la fine di questo secolo, in conglomerati urbani che necessitano di una revisione e di un adeguamento che, oltre a soddisfare i bisogni funzionali, risponda ai concetti di benessere e qualità della vita, obiettivi d'interesse prioritario nell'Unione Europea.

Di fondamentale urgenza è comprendere che “L'oggetto non è neutrale, c'è un rapporto con l'uomo di cui bisogna tenere conto”, come afferma Charlotte Perriand, architetto e designer. In questo senso occorre rendere godibile e fruibile un oggetto, renderlo attraente e facile all'uso e questo, sicuramente, non è un valore accessorio, dal momento che il piacere dell'uso trasforma le cose, piccole o grandi che siano (spazi urbani, abitazioni, oggetti) in una sorta di prolungamento e completamento personale che ci permette di appropriarci di godere dello spazio in cui viviamo. In questa prospettiva forse l'architettura e il design possono arricchirsi proprio ponendo maggiore attenzione ai problemi delle persone con differenti necessità.

E' indispensabile quindi affrontare la progettazione anche come momento etico, una progettazione che risponda non solo alle necessità funzionali ma che sia costruita intorno all'uomo e per tutti gli uomini siano essi bambini, anziani, disabili, nel soddisfacimento non solo dei bisogni funzionali ma anche percettivi e sensoriali.

LA COSTRUZIONE DI UNA CITTÀ ACCESSIBILE

In termini normativi, l'esigenza di affrontare il tema dell'accessibilità ambientale con un approccio sistematico di tipo programmatico nasce con la legge 41 del 1986, secondo cui i piani per l'eliminazione delle barriere architettoniche (i cosiddetti PEBA) devono essere adottati dalle Amministrazioni competenti per gli edifici pubblici già esistenti non ancora adeguati alla normativa sull'abbattimento delle barriere architettoniche. Tutte le Amministrazioni pubbliche hanno dunque l'obbligo di predisporre il PEBA relativamente agli immobili di loro proprietà, compresi quelli goduti a diverso titolo da altri soggetti, pubblici o privati. Successivamente, con la legge 104 del 1992, l'obbligo di redigere i PEBA è stato esteso anche agli spazi urbani; tali PEBA assumono così il ruolo di strumento guida per elevare le condizioni di accessibilità dell'intero organismo urbano.

Un'importante conseguenza implicita della legge 104 è che il Comune assume il gravoso compito di regia nel processo che conduce ad habitat più accessibili; deve provvedere ad eliminare le barriere architettoniche non solo negli uffici di propria competenza, ma anche negli spazi urbani, dovendo garantire, in particolare, la raggiungibilità dei luoghi pubblici e di uso pubblico.

Come accade purtroppo spesso nel nostro Paese, le leggi sono rimaste per lo più inapplicate. Sono pochissime infatti le amministrazioni competenti ad aver redatto i PEBA e, tra queste, non sono rari i casi in cui tali strumenti non sono giunti alla fase attuativa. Le Amministrazioni inadempienti giustificano la loro inerzia con la carenza di risorse finanziarie o per la sussistenza di altre priorità.

L'accessibilità ambientale, ampliando la libertà individuale, andrebbe assunta ed agita come risorsa per la comunità e un'opportunità economica. Una città non accessibile, infatti, oltre ad essere una città ingiusta, perché impedisce a tante persone di coltivare le proprie aspirazioni generando frustrazione e solitudine, è anche da ritenersi una città stupida, perché dissipa un bene prezioso come il tempo, compromette la coesione sociale, impedisce ad una parte dei propri abitanti di dare un contributo diretto e personale alla crescita sociale e non promuove il turismo; diverse indagini dimostrano infatti che il turismo accessibile rappresenta una nicchia di mercato estremamente interessante e con delle potenzialità inespresse.

Tali osservazioni evidenziano la necessità e l'urgenza di considerare l'accessibilità ambientale come un grande valore collettivo. L'accessibilità esige la cooperazione tra tutti coloro che intervengono nei processi di trasformazione degli habitat e richiede politiche spazio-temporali coerenti alle diverse scale e guidate da adeguati strumenti di programmazione degli interventi. I piani per l'accessibilità rappresentano la naturale evoluzione dei piani per l'eliminazione delle barriere architettoniche e aspirano a superarne l'approccio tecnico-analitico, concentrato esclusivamente sulla contrapposizione di una soluzione unicamente definita ad un problema circoscritto. Iniziare, fin dall'inizio, a pensare il progetto come rivolto alle categorie di utenti più "deboli" permette al progettista di dar vita a qualcosa di realmente funzionale, eliminando l'inserimento di barriere o ostacoli che non sarebbero realmente necessari, e consente di non cadere nell'inserimenti di misure aggiuntive che, oltre ad apparire evidentemente disorganiche nei confronti del progetto stesso, richiedono spesso costi aggiuntivi decisamente elevati.

L'inserimento del parametro dell'"accessibilità", come variabile progettuale alla pari degli altri parametri compositivi, se accolta con il giusto approccio, permette inoltre di generare soluzioni architettoniche con un design dal valore aggiunto. Una soluzione che risponde perfettamente a un numero di esigenze maggiore risulta infatti di maggior valore rispetto ad altre soluzioni che, seppur dal design accattivante, non sono in grado di fornire risposta a determinati bisogni.

Il progetto di un piano per l'accessibilità non deve mirare solo all'adeguamento normativo, ma ad una più generale riconfigurazione funzionale ed estetica dell'habitat. L'efficacia del progetto, ovvero la sua capacità di conseguire il più alto grado di accessibilità per il più ampio spettro possibile di utenti, è fortemente vincolata da alcuni fattori intrinseci del manufatto quali la sua raggiungibilità e la sua capacità di carico (ovvero la sua attitudine a sostenere, senza snaturarsi, gli interventi di adeguamento/riqualificazione necessari), dalle risorse economiche disponibili e, naturalmente, dalla sua qualità.

Le strategie di design si esprimono, nella forma più avanzata, mediante progetti sapienti capaci di armonizzare, dal punto di vista funzionale, estetico e simbolico, le esigenze, anche particolari, dei diversi profili

di utenza e le necessità d'uso e di conservazione del manufatto, da acquisire, in entrambi i casi, mediante il coinvolgimento diretto dei portatori d'interesse. In alcuni casi la soluzione tecnica specialistica potrà essere celata o elaborata creativamente in modo da "allontanarla" semanticamente dalle ragioni che l'hanno motivata, ossia il superamento delle barriere architettoniche, e dagli utenti che dovrebbero trarne particolare beneficio, ossia le persone disabili, seguendo quello che viene chiamato "approccio mimetico".

Un esempio di approccio mimetico è, per esempio, quello della "Rampa per disabili" realizzata dall'architetto Arthur Erickson a Robson Square, a Vancouver (British Columbia, 1980), la quale risulta integrata in maniera più che perfetta all'interno di una scalinata che non avrebbe potuto in altri modi essere percorsa.

Figura 9: Rampa per disabili, Arthur Erickson, Robson Square, Vancouver, British Columbia, 1980



SPAZI URBANI PER TUTTI

Spazio pubblico, spazio di relazione, vuoto urbano, spazio di movimento, tessuto connettivo dell'organismo urbano, luogo di scambi, di relazioni, di funzioni, luogo di servizio, luogo di accessi, quadro di vita con protagonisti che in esso si muovono e spettatori che ne osservano i movimenti dall'interno degli edifici circostanti o dallo spazio stesso, spazio pubblico esterno come luogo dell'abitare: sono molteplici i valori attribuibili allo spazio urbano. In esso ciascuno "vive" le proprie relazioni, i propri incontri, le proprie esperienze, ed è quindi di fondamentale importanza che risulti effettivamente vivibile e abitabile da tutti. La qualità di uno spazio urbano è in grado di incidere notevolmente sulla qualità di vita dei cittadini e l'accessibilità e la fruibilità sono solo due delle numerose caratteristiche che uno spazio urbano deve avere, due caratteristiche che sono fondamentali e che consentono alla città stessa di essere "democratica", permettendo a tutti di viverla.

Nota come luogo di incontri, di scambio, di relazioni, la città si trova letteralmente stravolta per il dominio dell'automobile che ha progressivamente alterato gli spazi ed i meccanismi di vita, sottraendo superfici, producendo effetti dannosi quali traffico e inquinamento, oltre che modificarne ritmi di vita. L'organizzazione urbana per funzioni porta alla "specializzazione" che riguarda sia gli ambienti che le competenze: luoghi diversi per funzioni diverse. L'insieme delle relazioni che nasce dall'interazione e dal coinvolgimento delle varie funzioni è sicuramente un fondamentale motivo di crescita sia del singolo che della società, ma tale tipo di relazione è ormai molto raro nelle nostre città. E mentre questa "commercializzazione" alimenta ed esaspera il disagio della città e della collettività, incrementa il rifugiarsi nell'ambiente domestico, quale luogo sicuro, protetto e tranquillo, antitetico all'ambiente esterno; la strada rumorosa, sporca, grigia, caotica si contrappone alla casa. Quelli che con accezione negativa vengono definiti "vuoti urbani" dovrebbero invece essere luoghi dell'abitare.

Con la crescita del caos presente nelle nostre città è possibile rendersi conto che negli ultimi tempi l'insieme degli spazi e degli oggetti della città è stato pensato e progettato assumendo come parametro un cittadino medio, con le caratteristiche di adulto, lavoratore, sano, agile. Ciò ha portato al verificarsi di non pochi disagi. Per prendere un treno o un autobus è necessario, ad esempio, superare un dislivello di mezzo

metro, un percorso cittadino può rivelarsi un percorso ad ostacoli per una persona con ridotte capacità motorie, in quanto possiede dislivelli, auto in sosta, dissuasori, cassonetti, arredi maldisposti, pavimentazioni sconnesse; tutto ciò affatica e disturba il camminare, oltre ad ostacolare totalmente chi si muove in carrozzella o con altri ausili. Dunque “usare” come parametro per pensare e progettare oggetti e spazi per le persone più “svantaggiate”, come bambini o anziani, potrebbe essere un metodo di grande successo al fine di rendere gli spazi più accessibili a tutti.

Bambini e anziani, così come le altre categorie “deboli”, dovrebbero essere messi in grado di fronteggiare la realtà da autonomi, dotati di quegli elementi che consentano loro di poter affrontare da soli lo spazio pubblico, dotati di strumenti che aiutino la loro abilità e la loro autonomia all’interno degli spazi pubblici. Una possibile soluzione potrebbe essere, ad esempio, un approccio di tipo ambientalista; meno automobili, più spazi verdi, meno inquinamento, più piste ciclabili e percorsi pedonali, percorsi protetti, aree gioco, giardini, sedute, fontanelle, separazioni fra percorsi di traffico veicolare e pedonale. Riportare occasioni di vita con elementi che ne qualifichino lo spazio e valorizzino le peculiarità di un luogo, inserendo elementi per la sosta come sedute, spazi per il relax, per conversare, per “andare piano”, per vivere, potrebbe essere la chiave per risolvere il problema generato dal mutamento della città.

Il design, in questo caso, gioca un ruolo essenziale; la produzione degli elementi di arredo non può essere seriale, indifferenziata, ma deve proporre un prodotto pensato per dialogare con il contesto, che utilizza materiali nobili, magari con alcuni componenti che possano variare in funzione del mutare delle caratteristiche specifiche del luogo e, soprattutto, un prodotto pensato per la persona, con le sue molteplici e differenziate necessità e con i suoi mutevoli desideri.

Prendiamo ad esempio la seduta: la postura seduta si assume quotidianamente per riposo, svago, spesso per svolgere il proprio lavoro. Negli spazi esterni la possibilità di sedersi può offrire occasione di riposo e di semiriposo: per aspettare, per osservare, per comunicare, per riflettere, per godere della compagnia o della vista, del paesaggio, di oggetti, di persone, può quindi migliorare la qualità della vita dello spazio

pubblico. Una buona seduta deve essere stabile, confortevole, resistente, ben orientata, ecologicamente compatibile e sostenibile, adattarsi alle diverse strutture e stature corporee, avere altezza e dimensioni tali da agevolarne l'utilizzo alle persone.

Parlando di spazi urbani è necessario soffermarsi anche sul tema delle aree verdi. "Andare oltre il codice" è un'espressione che, seppur inglobata fermamente in ogni parte di questo testo, assume particolare rilevanza quando si progettano, o si ripensano, giardini, parchi urbani e aree naturalistiche. Tre sono le principali ragioni. Innanzitutto, le leggi in materia di accessibilità attualmente in atto non dedicano grande spazio al miglioramento di ambienti naturali urbani o extraurbani. Secondo, gli ambienti naturali stessi spesso sono permeati di elementi biofisici che "naturalmente" ostacolano l'ottemperanza di una completa accessibilità. Infine, negli ultimi anni il crescente interesse verso attività legate all'ambiente naturale ha interessato anche la popolazione disabile, sempre più spesso e in modo sempre più attivo e indipendente, non solo usa parchi e giardini urbani, ma si avventura anche in ambienti più impegnativi, accettando, nello spirito della riconquista del mondo selvaggio, l'inosservanza mediata dei canoni di legge sull'accessibilità.

Queste tre ragioni spingono il progettista di ambienti naturali "per tutti" ad abbandonare il codice per qualche istante e ad immaginare soluzioni alternative che non discriminino l'utenza e che, contemporaneamente, non danneggino l'ambiente. Così, mentre la progettazione di giardini in ambiti urbani sostanzialmente si focalizza su elementi di accessibilità che favoriscono la socializzazione, l'intervento in aree naturalistiche, così come nei parchi extraurbani, si concentra sul raggiungimento della massima accessibilità con il minimo impatto.

Nella maggior parte dei casi le barriere all'accessibilità in ambienti di questo tipo sono la conseguenza di un progetto difettoso e non la realtà di un ambiente ostile. Sentieri troppo ripidi, pavimentazioni accidentate o rami che invadono gli spazi aerei in modo pericoloso sono tutti esempi di una scarsa ricerca della giusta soluzione. Negli anni più recenti, nuove tecnologie e nuovi materiali, hanno introdotto elementi di accessibilità impensabile fino a qualche anno fa. Inoltre, la creatività di progettisti ha permesso spesso di

andare oltre il codice e di ridisegnare percorsi e attrezzature che esulano dal corrente concetto di accessibilità, a volte troppo basato su rigidi standard.

La corretta progettazione dell'accessibilità in aree urbane a verde inizia con lo studio della disposizione ed organizzazione di attrezzature e servizi e dei percorsi di collegamento. Fondamentale è, infatti, la necessità di localizzare e disegnare gli stessi in modo che tutti possano usufruire di ogni attrezzatura e servizio disponibile. In modo simile, si deve evitare che il punto focale di un'area urbana a verde sia progettato nel luogo più difficile da raggiungere. In altre barriere occorre evitare sempre di creare la barriera per non dover poi, di conseguenza, cercarvi una soluzione. Un simile approccio va intrapreso nella progettazione dei campi gioco.

PROGETTARE A MISURA DI ANZIANO

L'anziano "sano" sano in particolare, considerato nella totalità delle sue esigenze e delle sue possibili macro o micro disabilità, può essere assunto come caso rappresentativo per la progettazione pluriversale. Se inoltre si tiene conto che tra 20 anni il 30% circa della popolazione sarà formata da persone anziane, a causa del continuo invecchiamento demografico, appare evidente la necessità di progettare nell'ottica di questo nuovo scenario che si sta configurando in Europa, ma soprattutto in Italia, paese considerato tra i più longevi del mondo (C.N.R. "Istituto di Studi sulla popolazione: Rapporto sulla situazione demografica in Italia"). Il fenomeno anziani è sicuramente un fenomeno molto complesso: l'anziano presenta una serie di problematiche fisiche, quali la difficoltà e la lentezza di movimento, e di problematiche percettive, quali lo scarso controllo dell'ambiente fisico, la scarsa motivazione all'apprendimento e la difficoltà di adattamento alle novità, e di problematiche psicologiche, quali il disagio ed il senso di vuoto provocato dal pensionamento, la perdita del ruolo sociale e la difficoltà di inserimento nella comunità (M. Cesa Bianchi, "Psicologia dell'invecchiamento: caratteristiche e problemi", La nuova Italia Scientifica, Roma, 1990).

In Italia l'età media prevista nel 2033 è di circa 50 anni, contro i 37 anni del 1988 (Istituto di Studi sulla popolazione), questo a causa della contrazione delle nascite, all'allungamento della vita per il miglioramento delle generali condizioni e per i progressi della medicina, ma che non può risolvere il naturale deterioramento biologico del corpo umano: gli anziani di oggi e di domani dovranno quindi convivere con tutte le difficoltà che insorgono in età avanzata e dovranno farlo per molti anni.

La popolazione demografica acquisterà un crescente peso demografico ed un relativo costo sociale enorme, se la situazione rimane invariata. Non è pensabile un mondo fatto di situazioni speciali, sia per i gravosi costi sociali che per il devastante impatto sul tessuto sociale e su quello costruito. Gli anziani rappresentano quindi il veicolo per promuovere il progetto per l'utenza ampliata e arrivare ad un intervento integrato alla scala urbana, a quella del progetto architettonico ed a quella del design dell'oggetto. Progettare per la terza e la quarta età significa rispondere alle esigenze della quasi totalità della popolazione e rendere in questo modo l'ambiente accessibile e fruibile da tutti, eliminando o cercando di limitare il più possibile l'emarginazione, causata dal disagio nel rapportarsi allo spazio costruito e dalla conseguente

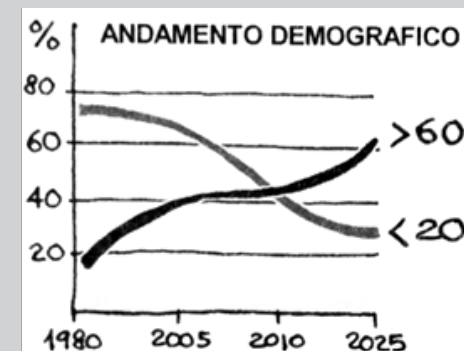
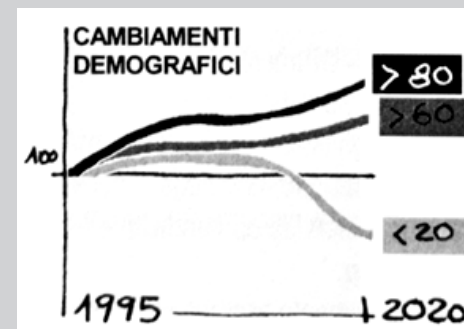


Figura 10: Grafici relativi all'analisi sull'andamento demografico

diminuzione o assenza di autonomia.

La progettazione accessibile non è quella che parte soltanto dall'esigenza delle persone anziane, ma che include anche le persone anziane, facendo queste parte dell'utenza più in generale: non ha più senso, sia dal punto di vista culturale che del risparmio sociale, progettare edifici e soluzioni speciali, ma bisogna promuovere spazi e servizi che siano fruibili ed accessibili per chiunque. Questa è la nuova sfida che la cultura progettuale deve affrontare, non più facoltativa, ma obbligatoria, poiché deve rispondere ad un reale e ineluttabile problema sociale.

Il concetto di benessere per l'utenza anziana, per il suo elevato grado di complessità, coinvolge problematiche che vanno dalla riconoscibilità e accessibilità dello spazio alla sua fruizione ed al suo controllo, dalla sicurezza al comfort luminoso, acustico e termico. Tutti gli aspetti citati sono profondamente legati alla presenza o meno di patologie ed alle capacità prestazionali residue, sia fisiche che psicologiche, che la persona anziana, o in generale la persona con difficoltà, ancora possiede.

Pensare uno spazio a misura d'anziano e quindi di fatto adatto e fruibile da tutti, comporta per prima cosa un approccio progettuale che superi l'attuale cultura dell'emarginazione e del protezionismo, promuovendo quella dell'integrazione e dell'autonomia. L'handicap è sostanzialmente un fenomeno di carattere sociale, che dipende dalla condizione culturale, sociale e ambientale di un dato luogo in uno specifico periodo storico e dalla posizione che il soggetto occupa nella comunità; prescinde quindi dalla volontà del soggetto stesso ed è solo in parte determinato da una menomazione o da una disabilità.

Nel caso delle persone anziane, lo stato di salute è caratterizzato da una progressiva perdita dell'autonomia, sia fisica che psicologica, dovuta principalmente al normale percorso biologico piuttosto che da un'effettiva presenza di patologie. Quello che rende particolarmente fragile questa fascia di popolazione rispetto all'ambiente circostante è la possibile compresenza, nello stesso momento, di più disturbi nello stesso soggetto, cosa che determina anche una notevole variabilità della condizione di salute da persona a per-

sona. Nell'anziano il confine tra salute e malattia è indefinibile e modificabile e l'invecchiamento deve essere valutato sulla base della capacità funzionale, definibile come "la misura delle capacità di un individuo o di un gruppo, da una parte di realizzare le proprie aspirazioni e soddisfare i propri bisogni, e dall'altra di mutare e di adattarsi all'ambiente" (Organizzazione Mondiale della Sanità, Programma Salute per tutti per il 2000). Dal punto di vista psicologico l'invecchiamento, come emerge da studi approfonditi, quando non sono presenti patologie, non comporta profondi cambiamenti dell'attività psichica. È vero che con il passare del tempo si assiste all'evidente rallentamento di alcune funzioni motorie e sensoriali, ma è anche vero che il deterioramento delle funzioni cognitive, in assenza di malattie e con l'esercizio mentale, è decisamente modesto.

Quello che appare chiaro è che le cause del decadimento delle prestazioni mentali nell'età senile sono legate più a fattori psicologici e sociali che a fattori strettamente fisici. L'invecchiamento è un processo che produce dei cambiamenti di carattere psicologico che coinvolgono l'individuo nel senso più profondo, nella sua stessa identità: la perdita del ruolo sociale, la sensazione di vuoto dovuta al pensionamento, la trasformazione del nucleo familiare spesso dovuta alla morte del coniuge o all'indebolimento delle relazioni familiari, la maggiore esposizione ai rischi fisici e sociali, la scarsa motivazione all'apprendimento provocano nell'anziano ansia, depressione, perdita di stima in sé, sensazione di abbandono, di isolamento, di solitudine, di esclusione e di marginalità sociale. Se a questo si aggiungono i malesseri fisici risulta chiaro come l'anziano viva in uno stato di insicurezza e come il suo rapporto con l'ambiente sia caratterizzato dalla comparsa di fobie, quali la paura della strada, la paura di cadere, la paura della folla, la paura di essere derubati, situazioni che aggravano ulteriormente l'isolamento e la mancanza di relazioni interpersonali. Dal punto di vista fisico, con l'invecchiamento possono insorgere una serie di patologie invalidanti di carattere neurologico, vascolare, metabolico, della vista, reumatico e respiratorio.

Nel pensare allo spazio per l'anziano, ed in generale all'utente debole, ed al suo comfort, non si può prescindere dalla considerazione delle sue nuove dimensioni ed esigenze, legate alle sue micro e macro disabilità, e dei pericoli che queste possono comportare nel suo rapporto con l'intorno. Un aiuto fondamen-

tale in questo senso è fornito dall'Ergonomia e dall'Antropometria, discipline che studiano le dimensioni del corpo umano e del suo rapporto con la macchina e con l'ambiente, al fine di individuare un corretto rapporto e raggiungere un adattamento dell'oggetto all'uomo.

Perché lo spazio si a accessibile, riconoscibile e fruibile in piena sicurezza non si può prescindere da parametri di tipo ergonomico ed antropometrico e da alcuni accorgimenti progettuali che possono prevenire alcune situazioni di pericolo. Per promuovere la permanenza dell'anziano, o della persona con difficoltà, per consentirgli la fruibilità, la vivibilità ed il controllo del suo intorno in piena sicurezza, bisognerebbe eliminare, qualora presenti, tutti quegli ostacoli e barriere che impediscono la mobilità e dotarlo degli ausili necessari a sfruttare al meglio le sue capacità residue. Ad esempio i pavimenti non devono essere scivolosi, ma nemmeno troppo ruvidi, le pareti devono consentire l'appoggio mediante l'installazione di corrimano posti all'altezza giusta, evitando il metallo per non provocare fastidiose sensazioni di freddo che rendono psicologicamente più difficoltoso l'uso degli ausili. Gli ambienti devono essere, in generale, caldi e gradevoli, con elementi il cui funzionamento sia immediatamente comprensibile, con luci e colori appropriati. Deve essere inoltre garantita l'illuminazione naturale, mentre quella artificiale deve essere calda e diffusa. Questi sono soltanto alcuni di tutti i possibili accorgimenti da adottare al fine di rendere accessibili e fruibile gli spazi anche per l'utenza anziana, che non farebbero altro che migliorare, di conseguenza, anche le condizioni delle altre "categorie" di utenti.

Una progettazione in grado di includere le necessità e i desideri dell'utenza anziana comporta inoltre un beneficio dal punto di vista economico. L'aumento della popolazione anziana è un fenomeno che caratterizza ormai da alcuni decenni le società industrializzate, coinvolgendo, per il suo crescente peso demografico e sociale, le realtà politiche e sociali di tutti i paesi, soprattutto europei. A questo fenomeno, dovuto principalmente ai progressi della medicina e al miglioramento generale delle condizioni di vita, si affianca quello dello scarso dinamismo demografico, tipico anch'esso delle società industrializzate. Quello che si va delineando è quindi uno scenario caratterizzato dalla costante riduzione del numero di persone in età lavorativa e dal contemporaneo aumento del numero di coloro che si avvicinano all'età pensionabile.

Il netto equilibrio che ne consegue rende di estrema urgenza il problema del finanziamento delle pensioni, gli oneri dell'assistenza sanitaria, ed in generale il complessivo costo sociale che comporta la presenza, in aumento costante, di questa fascia di cittadini più deboli. Diviene quindi urgente una strategia di intervento coordinata a livello edilizio, sociale, assistenziale e sanitario, con lo scopo di promuovere l'integrazione sociale e l'autonomia dell'anziano, per la salvaguardia della sua indipendenza fisica e psicologica, cercando di mantenere il più possibile l'anziano nel suo habitat. Bisogna pensare di realizzare un mondo accessibile e vivibile per tutti, anche per chi ha delle difficoltà, tenendo presente il fatto che la persona anziana, simbolo dell'utenza debole, può vivere in condizioni di autonomia o di parziale autosufficienza per lungo tempo. Quello che bisognerebbe cambiare è innanzitutto l'approccio progettuale, alla ricerca di una qualità di vita che garantisca non solo agli anziani ma a tutti l'accessibilità, la sicurezza e la salubrità, nel pieno rispetto delle diversità e con un'attenzione particolare alle utenze più deboli.

Oggi i problemi di accessibilità creano soltanto emarginazione; anche gli anziani "sani" e i disabili, seppur giovani, e comunque coloro che si trovino in condizioni di difficoltà, soprattutto motoria, temono il semplice affacciarsi nelle nostre città, questo poiché troppo spesso vi sono servizi pubblici inaccessibili, barriere architettoniche quali passerelle, scale, marciapiedi, che generano fenomeni di segregazione, di abbandono e di solitudine. Occorre promuovere un approccio culturale che consideri l'uomo nella sua dimensione evolutiva e nella sua diversità, proponendo soluzioni progettuali flessibili e adatte alle esigenze di qualsiasi utente.



Figura 11: La sordità è una disabilità invisibile, ma che deve essere presa in considerazione per una corretta progettazione

PROGETTARE PER UNA BARRIERA INVISIBILE: I NON UIDENTI

La sordità, ovvero la perdita parziale o totale dell'udito, potrebbe a prima vista sembrare una patologia non troppo grave, in quanto invisibile ad un occhio superficiale, ma in realtà si tratta di una disabilità sensoriale in cui il mondo della comunicazione è seriamente compromesso. L'handicap è invisibile agli occhi e la barriera si manifesta nel momento della comunicazione, coinvolgendo in maniera indiretta anche le persone udenti, in ogni contesto.

In Italia, a differenza di numerosi altri Stati, non esiste un disegno di legge in grado di tutelare e non discriminare i cittadini non udenti; la sordità è una barriera invisibile sia di nome che di fatto. Diversi sono però gli accorgimenti che potrebbero essere applicati ad un progetto al fine di fornire una soluzione a questo tipo di disabilità, in particolare al fine di migliorare la comunicazione: spazi progettati in modo da avere una giusta illuminazione nei punti di comunicazione e dove c'è bisogno di visibilità; attenzione alle informazioni visive sia cartacee che elettroniche; installazione di sistemi di allarme luminosi per le emergenze; installazione di dispositivi luminosi per la traduzione di suoni e rumori.

Al fine di fornire una soluzione a questa barriera occorre cioè capire cosa significa “ascoltare con gli occhi”. Per comprendere la situazione di un non udente occorre ripensare ogni spazio in modo che la maggior parte dei suoni e dei rumori sia all'interno del campo visivo; ottenere, cioè, il controllo visivo totale della situazione. Questo permette alla persona sorda di essere più autonoma, semplicemente offrendo la sicurezza di poter avere sotto controllo più situazioni possibili grazie alla posizione strategica dei rumori o alla codificazione degli stessi attraverso appositi accorgimenti.

Lo spazio progettato deve pertanto avere determinate caratteristiche:

- Essere di superficie regolare: spesso la sordità è stata associata a problemi di equilibrio per cui sono preferibili le pavimentazioni senza salti di livello;
- Essere esente di angoli ciechi: evitare, se possibile, la creazione di muri che possano ostacolare la percezione dell'intero ambiente e di ciò che potrebbe avvenire;
- Essere “incanalatore”: la progettazione di un percorso obbligato può facilitare, all'interno di uno

spazio pubblico, l'orientamento e la visibilità degli ambienti e delle situazioni;

- Essere minimalista: lo spazio deve essere semplice ed essenziale, come nell'architettura minimalista; meno muri più campo visivo;
- Essere trasparente: lo spazio può essere suddiviso da partizioni trasparenti piuttosto che opache;
- Essere luminoso: la luce è un elemento essenziale in quanto usiamo gli occhi per ascoltare, deve essere il mezzo principale per la visibilità delle informazioni.



Figura 12: Le persone con deficit visivi, attraverso una corretta progettazione, sono in grado di essere perfettamente autonomi. Utilizzando gli altri sensi possono comprendere perfettamente tutto ciò che li circonda, muovendosi in sicurezza

PROGETTAZIONE PLURISENSORIALE PER LA DISABILITA' VISIVA

Con il termine “disabilità visiva” ci riferiamo alla condizione di disabilità determinata dalla compromissione totale o parziale della funzione visiva, compromissione dovuta a patologie sia congenite sia acquisite.

In Italia, secondo i risultati delle indagini ISTAT, vi sono oltre 362000 ciechi e più di un milione e mezzo di ipovedenti in rapida crescita. Le persone non vedenti sono aumentate di circa il 30% negli ultimi venti anni; aumento legato soprattutto all’invecchiamento della popolazione, ma anche alla mancanza di prevenzione, soprattutto in età scolare. Naturalmente, se consideriamo la proiezione sul futuro, partendo dall’attuale trend di crescita della popolazione anziana, si comprende come l’entità del problema sia destinata ad un progressivo incremento.

In relazione alla disabilità visiva, di fondamentale importanza è l’analisi e il superamento delle barriere percettive, individuate nelle situazioni di disagio o di conflitto comunicativo, che possono essere eliminate per mezzo di un incremento informativo. In pratica per un non vedente, o un ipovedente, il problema non è tanto quello di eliminare i gradini o gli ostacoli, quanto quello di segnalarli; per il disabile visivo serve maggiore attenzione e cura sull’aspetto “emozionale” del servizio e del prodotto, in quanto quella condizione di disabilità invita a non considerare più le persone come semplici utenti, ma come fruitori. Dell’individuo-utente si considerano esclusivamente i bisogni, mentre dell’individuo fruitore si analizzano anche le aspirazioni e i desideri. Un servizio che voglia essere inclusivo dovrà quindi essere in grado di coniugare usabilità e piacevolezza per emozionare in tutti i sensi i fruitori, anche esteticamente.

L’accessibilità per un disabile visivo implica un’accoglienza fatta di descrizioni di luoghi e di segnalazione di pericoli, di individuazione di percorsi e di servizi, in sintesi, di un incremento della comunicazione. È quindi di fondamentale importanza l’analisi delle barriere immateriali definite come barriere comunicative.

CONOSCENZA PLURISENSORIALE

L’attività sensoriale è una funzione complessa che è giusto considerare nella sua dimensione plurisensoriale. La distinzione fra i cinque sensi è in realtà assai discutibile sul piano scientifico e finisce in molti casi di

spezzare in modo arbitrario atti percettivi che possono essere compresi pienamente solo se li si considera nella loro natura eminentemente plurisensoriale. Questo vale ancor di più nel caso dei disabili visivi, i quali sono costretti, per compensare la mancanza o le carenze della vista, a valorizzare al massimo le loro capacità residue, facendole interagire fra di loro nei modi più efficaci.

Su queste basi si può come sia importante offrire ai disabili visivi strumenti che sappiano sollecitare contemporaneamente diverse capacità sensoriali. Al cliente di un esercizio o al visitatore di un museo con disabilità visive vanno offerte numerose opportunità, scegliendo fra le quali egli ha la possibilità di stabilire un proprio specifico itinerario di avvicinamento.

ESPLORAZIONE TATTILE

Per molti di noi sono le mani, in quanto le dita ci permettono di percorrere ed esplorare tutto il mondo che ci circonda, anche se, in realtà, il tatto è esteso alla pelle di tutto il corpo.

Ma quando gli oggetti superano per dimensione l'apertura delle braccia come si fa a conoscerli, per chi è privo del senso della vista, se non attraverso la mediazione, troppo spesso vaga ed ingannevole, della descrizione verbale?

Il percepire il mondo è innanzitutto un "vedere con la mente" piuttosto che con gli occhi, che non si esaurisce solo nella descrizione linguistica, ma mette in gioco la rappresentazione e l'elaborazione dell'informazione a tutti i livelli. La visione è un processo che non riguarda solo la periferia del sistema visivo. La percezione visiva è, come la cognizione, solo una questione di livello: l'esperienza percettiva di ciascuno, vedente o non vedente, si colloca nella sfera delle capacità individuali.

Per una persona priva della vista la mano è in grado di costruire una rappresentazione mentale completa della forma che ha esplorato. I dati della percezione tattile sono indispensabili anche per un vedente, costituiscono un arricchimento e una precisazione dei dati derivati dalla vista, in quanto il tatto è specializzato nella percezione della sostanza degli oggetti (composizione, durezza, elasticità, temperatura).

Per esplorare, le mani operano movimenti in rapida successione; le percezioni acquisite si integrano progressivamente dando luogo a immagini mentali d'insieme via via più ricche e complesse. Non è possibile avere un'idea complessiva immediata; per acquisire qualche risultato significativo è necessario un tempo più o meno lungo. Il lavoro delle mani, inoltre, non segue un percorso lineare sempre uguale, ma si adatta in continuazione in relazione alla forma, alla complessità, al tempo a disposizione, all'esperienza del soggetto e ad eventuali aiuti di cui dispone. Perché si formi un'immagine mentale di quanto si sta esplorando, è necessario individuare i particolari di più alto significato e contemporaneamente riuscire a comprendere il significato d'insieme dell'oggetto per dare il giusto senso ai particolare individuati. È quindi fondamentale avere una guida verbale o uditiva che agevoli il riconoscimento e fornisca una chiave interpretativa delle forme che si stanno esplorando.

ESPLORAZIONE UDITIVA

Altro senso primario nelle persone con disabilità visiva è l'udito. La percezione dell'ambiente passa attraverso il riconoscimento di rumori, l'individuazione della fonte sonora e il suo posizionamento rispetto all'oggetto. L'udito può avvicinare la vista ed è, nella fase di sviluppo infantile o di rieducazione post-traumatica, il canale che coordina il movimento della mano.

“In un contesto adeguato, senza disturbi sonori di fondo, è possibile distinguere per mezzo dell'udito un pilastro da una colonna, rilevare la presenza di ostacoli o, addirittura, capire se la persona che ci sta parlando ha i baffi oppure no” (Augusto Romagnoli, Introduzione all'educazione dei ciechi, Unione Italiana Ciechi, Firenze, 1990).

In un contesto urbano trafficato, con rumori di fondo elevati, queste informazioni vengono a mancare perché le informazioni sonore si sovrappongono e si coprono l'un l'altra. Tale situazione può creare disorientamento e insicurezza, soprattutto se i rumori prevalenti sono attribuibili a fonti di potenziale pericolosità, come traffico veicolare o rumore di cantieri.

ESPLORAZIONE OLFATTIVA E GUSTATIVA

L'olfatto è uno dei cinque sensi specifici e rende possibile, tramite i chemio ricettori, le percezioni delle sostanze chimiche volatili e dei gas presenti nell'aria. È il senso più arcaico: risveglia le parti più primitive del nostro cervello; odori e profumi ravvivano la memoria, anche evocando situazioni passate da decine di anni. L'olfatto è connesso in maniera funzionale con il gusto. I disturbi dell'olfatto e del gusto raramente sono invalidanti o pericolosi per la vita, quindi spesso non ricevono un'attenta considerazione. Sebbene i messaggi che l'olfatto ci invia siano sottovalutati, la lettura dei segnali che lo colpiscono e che, attraverso di esso, si abbattano sulla nostra sfera emotiva e psichica, ci dovrebbe far riconsiderare la centralità del suo ruolo.

Per un disabile visivo l'olfatto è uno strumento indispensabile per la riconoscibilità dei luoghi e degli ambienti. Lo stesso valore va attribuito al gusto, che, come già detto, è strettamente connesso all'olfatto. Per favorire l'esperienza multisensoriale delle persone, in particolar modo per chi presenta deficit sensoriali, è dunque necessario mostrare il mondo nelle sue molteplici qualità oggettuali, nel suo modo acustico, ottico, tattile, olfattivo di essere esperito attraverso occhi, orecchie, naso, pelle.

IMMAGINI PER LE MANI

Il disegno in rilievo è una forma di rappresentazione della realtà ad uso di chi ha gravi difficoltà visive. Serve a rendere accessibili al tatto i punti, le linee e le superfici di cui si compone il disegno. Con questa modalità di rappresentazione è possibile disegnare oggetti complessi e tridimensionali attraverso figure piane e quindi a due sole dimensioni. Con il disegno in rilievo si possono realizzare mappe e tabelle tattili, cartoline e libri visuo-tattili.

I sistemi per la produzione di queste immagini sono molteplici, e sono aumentati notevolmente durante gli ultimi anni:

- Braille in modalità grafica;
- Plotter per grafica in rilievo;

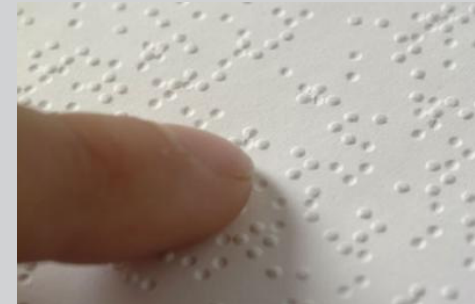


Figura 13: Scrittura in braille per non vedenti

- Termoform;
- Gaufrage;
- Sistema Minolta o stereo copy;
- Termoformatura o fresatura;
- Laser;
- Stampanti e macchine a getto d'inchiostro;
- Serigrafia

Ogni tecnica possiede diversi pregi e difetti, occorre quindi innanzitutto comprendere quale sia la modalità più adatta da utilizzare di caso in caso.

MOBILITA' E FRUIZIONE DELL'OSPAZIO COSTRUITO PER LE PERSONE CON DISABILITA' VISIVA

Il gradiente fondamentale della nostra vita è direttamente legato alla possibilità di muoversi e scambiarsi informazioni; cioè entrare in rapporto con gli altri per comunicare a qualunque livello e con qualsiasi forma.

Le nostre capacità diventano sempre più complicate e ostili per chiunque e alienanti per coloro che fanno parte delle cosiddette "categorie deboli". È quindi doveroso un radicale ripensamento nella progettazione di ambienti accessibili, comunicativi, confortevoli e sicuri nell'uso per il maggior numero di persone e in particolare per chi ha disabilità motorie e sensoriali; l'applicazione di norme ormai datate non consente di soddisfare le richieste dei diritti universalmente riconosciuti, come quello di muoversi liberamente.

È necessario ripensare al progettazione dei percorsi pedonali e degli spazi di relazione, delle aree a verde pubblico, delle accessibilità agli edifici pubblici, delle attrezzature urbane e dei sistemi di segnaletica, riesaminando con accorta considerazione i bisogni reali di tutti.

L'azione progettuale che riguarda gli spazi urbani collettivi ed i sistemi di trasporto pubblico quasi sempre

risulta inadeguata e scoordinata a scapito del rispetto delle reali esigenze dei cittadini con disabilità. Oggi il trasporto è diventato una delle esigenze più importanti dell'uomo, in particolar modo per le persone a ridotta capacità motoria e sensoriale, e rappresenta anche un imprescindibile strumento di integrazione socio-culturale.

Il non vedente per muoversi ed orientarsi, soprattutto in uno spazio non conosciuto, usa il bastone o il cane guida. Le pavimentazioni realizzate con tradizionali materiali da costruzione possono fornire indicazioni utili per la deambulazione urbana della persona con disabilità visiva. L'utilizzo di particolari materiali come la pietra, se opportunamente lavorata nella finitura superficiale, stimola più canali percettivi.

Negli ultimi anni, in ambienti complessi aperti o chiusi, come stazioni ferroviarie, aeroporti, piazze o giardini, si utilizzano, sia in Europa che in altre parti del mondo, piste o percorsi pedotattili, costituiti da piastrelle larghe 60cm, la cui superficie si presenta lavorata in modo tale da essere riconoscibile mediante l'utilizzo del bastone. Tali piastrelle costituiscono, per il disabile visivo, un riferimento nel suo cammino e nella sua direzione. Esistono diversi sistemi di realizzazione di questi percorsi:

- Sistema Slog;
- Sistema Loges;
- Segnalazioni tattili a terra semplificate;
- Sistema Vettore.

Queste sono alcune delle soluzioni per percorsi pedotattili artificiali codificati e in produzione. È possibile però realizzare percorsi pedotattili con diverse finiture superficiali che i materiali, soprattutto quelli naturali, offrono, permettendo un perfetto inserimento ambientale ed una buona definizione di percorso.

Come supporto all'orientamento dei non vedenti, molta importanza va attribuita alle mappe visivo-tattili; strumenti informativi che consentono la riconoscibilità dei luoghi e delle fonti di pericolo. Con le mappe visivo-tattili si intende offrire a chi ha gravi problemi visivi, ciechi e ipovedenti, la possibilità di avvicinare



Figura 14: Percorsi tattili: il sistema Vettore

e frequentare quella realtà circostante che normalmente viene considerata esclusivo appannaggio del vedente. Si possono utilizzare per l'orientamento spaziale, per l'indicazione del percorso, per l'informazione specifica e per la comunicazione e la divulgazione. Possono essere fisse, collocandole nei punti strategici dello spazio, o portatili; queste ultime permettono al disabile visivo di poter verificare in ogni momento la propria posizione nello spazio.

Esistono inoltre due importantissimi strumenti che consentono ai disabili visivi di avvicinarsi al mondo delle immagini, dell'arte e dell'architettura; il disegno in rilievo e i modelli tridimensionali. Tali tecniche sono state di recente adottate da alcuni musei ed istituti, ed hanno ottenuto un ottimo riscontro da parte dei disabili visivi. Attraverso semplificazioni grafiche di quadri o riproduzioni in scala di elementi architettonici o di sculture, il disabile visivo è in grado di analizzare attraverso le mani elementi che, altrimenti, non potrebbe comprendere, se non con vaghe descrizioni.

Infine, lo sviluppo di nuove tecnologie, negli ultimi vent'anni, è stato fondamentale sul fronte dell'integrazione delle persone con disabilità visiva. Il campo principale che ne ha giovato è quello della mobilità; la disponibilità di dispositivi mobili di tipo elettronico può essere una risorsa che, mentre fornisce informazione, può risolvere problemi di sicurezza o situazioni di difficoltà. Nel campo degli ausili elettronici, per esempio, sono stati realizzati: una tipologia di ricevitore di segnale dell'ambiente (progetto Easy Walk), alcuni applicativi per cellulari, rilevatori di ostacoli e guida per la mobilità a radiofrequenza, esempi di applicativi nella ricerca bastoni intelligenti).

Nonostante questa opera di ricerca, attualmente moltissime sono le barriere sociali, organizzative, economiche ed individuali che impediscono una piena fruizione da parte di tutti delle possibilità offerte dalla rivoluzione digitale.

PROGETTARE SECONDO I SOGNI-BISOGNI DEI BAMBINI

La Convenzione ONU sui Diritti dell'Infanzia sancisce il dovere da parte degli organi dello stato di ascoltare, informare e coinvolgere i bambini nelle questioni che li riguardano direttamente. Ogni bambino, ad esempio, ha il diritto di contribuire alle decisioni adottate nella propria scuola (art.12), di esprimere la propria opinione sulla scuola o sulla città che vorrebbe (art.12), di crescere nella legalità (art. 29, 32-33), di partecipare attivamente alla vita scolastica e sociale(art.13), di incontrare amici e giocare (art.31). Ad ogni diritto corrisponde quindi un dovere, inteso come forma di tutela dei propri e degli altrui diritti.

Il rispetto delle regole-doveri da parte dei bambini è direttamente proporzionale al rispetto da parte degli adulti dei diritti enunciati dalla Convenzione ONU. In quest'ottica, l'educazione alla legalità presuppone una relazione di reciprocità in grado di restituire al bambino lo status di soggetto di diritto oltre che di soggetto competente. Partecipare alla trasformazione del proprio contesto di vita con il fare, il pensare, il progettare insieme è dunque il fondamento indispensabile per la co-costruzione del senso di appartenenza e di responsabilità verso gli altri e verso l'ambiente.

Partire dalla voce e dai sogni-bisogni dei bambini, assumendo i loro diritti quale parametro per un ripensamento sostenibile degli spazi comuni, è appunto la «filosofia» da adottare al fine di includere realmente anche il bambino tra i destinatari del progetto che si vuole realizzare, che consente di realizzare e di trasformare i luoghi da loro vissuti quotidianamente, migliorandone l'aspetto estetico, la funzionalità e l'utilizzo anche dal loro punto di vista. Vivere in un luogo bello, pulito, giocoso e sicuro sono, senza dubbio, desideri che vanno tenuti in considerazione costantemente, per ogni scelta progettuale che si compie.

Un esempio di progettazione in grado di ascoltare realmente i punti di vista dei bambini è il progetto Missione L.e.D – Legalità e Diritti, presentato dal Primo Circolo Didattico Nicola Parisi nell'ambito del progetto PON C3 Leg(al) al Sud: un progetto per la legalità in ogni scuola, finanziato con i Fondi Sociali Europei, classificatosi primo nella provincia di Foggia e terzo nella Regione Puglia; progetto incentrato sulla sperimentazione della progettazione partecipata con i bambini quale strumento di espressione e di valorizzazione delle loro idee. La progettazione partecipata è una grande occasione di cittadinanza sul campo per i

bambini e di acquisizione di concetti quali legalità, impegno, responsabilità, cura e interesse del proprio contesto di vita. Partecipare alla progettazione dell'ambiente nel quale i bambini vivono è una grande risorsa educativa, è un modo per conoscere il territorio e formare il proprio spirito critico, la propria capacità di formulare idee e proposte in dialogo maieutico con altri soggetti coetanei ed adulti. Educare alla cittadinanza partecipata ed alle pratiche democratiche significa educare alla legalità, diffondere la cultura dei valori civili del rispetto, della solidarietà responsabile e della sicurezza, valori che vanno conquistati e protetti. Significa fare un lavoro di «prevenzione educativa» che formi le coscienze fin dall'infanzia, trasformando di riflesso anche quelle degli adulti, permettendo il necessario passaggio dal subire passivo al partecipare incisivo, dall'abitare indifferenti un luogo allo stare insieme creativo e trasformativo.

la progettazione partecipata con i bambini è considerata di grande utilità per la riqualificazione della città, la loro immaginazione diventa una sorta di strumento di aiuto per l'amministrazione delle città, per arrivare a comprendere meglio come qualificare lo spazio urbano e come renderlo sostenibile. Inoltre, questo modo di operare permette ai bambini di compiere un percorso di avvicinamento al territorio, al loro ambiente contribuendo a sviluppare le capacità di apprendimento e permette agli adulti una visione più ricca ed inclusiva della città e delle tematiche connesse.

Il degrado delle città è in gran parte dovuto alla scelta di privilegiare i bisogni dei cittadini maschi, adulti e produttivi, il cosiddetto "uomo medio", come priorità economica e amministrativa. Il potere del cittadino adulto lavoratore è dimostrato dall'importanza che l'automobile ha assunto nella nostra società, condizionando le scelte strutturali e funzionali della città, creando gravi difficoltà per la salute e la sicurezza di tutti i cittadini e rendendo la città, di conseguenza, meno vivibile. La città ha perso le sue originarie caratteristiche di luogo di incontro e di scambio; ha rinunciato agli spazi pubblici, che dell'incontro e dello scambio erano condizioni essenziali, lasciando che i cortili, i marciapiedi, le strade e le piazze assumessero sempre più funzioni legate all'auto e al commercio, sottraendole ai cittadini. Ha rifiutato la caratteristica di spazio condiviso e sistemico, nel quale ogni parte necessitava delle altre, per destinare spazi definiti a funzioni o ceti sociali diverse, costruendo così zone ghetto e zone privilegiate, svuotando i centri storici e dando

vita alle moderne periferie. La città così modificata è diventata un ambiente malsano per la salute a causa dell'inquinamento atmosferico e acustico, brutto e pericoloso. Questa situazione è sofferta da tutti i cittadini ma specialmente dai più deboli e dai più piccoli.

L'impossibilità per i bambini di soddisfare le necessità primarie, come l'esperienza del gioco con i compagni e senza controllo adulto, in anni in cui si costruisce la personalità della donna e dell'uomo, ha un costo personale e sociale molto alto e pregiudica la formazione di adulti sereni, responsabili e consapevoli. Le soluzioni private, come il ricorso a strategie di difesa personale (porte blindate, sistemi di allarme), l'accompagnamento dei bambini in macchina o l'incremento eccessivo di beni, non rispondono a quelle esigenze ed espongono i piccoli a frequenti periodi di solitudine. Inoltre, la mobilità dei bambini, che fino a qualche decennio fa era simile a quella dei loro genitori, oggi è quasi scomparsa mentre quella degli adulti è enormemente aumentata. Oggi i bambini non possono uscire in strada perché i genitori si muovono troppo rendendo pericolose le strade e gli spazi pubblici della città. Le città muoiono di traffico, di ossido di carbonio, di emissioni che corrodono i monumenti. Muoiono perché l'automobile conta più dei loro padroni ed è difficile, a volte impossibile muoversi a piedi nella propria città. Occorre pensare a soluzioni sociali di cambiamento reale dell'intera città, delle sue caratteristiche strutturali e dei comportamenti dei cittadini.

I loro bisogni coincidono con quelli di gran parte dei cittadini, specie quelli più deboli. Ascoltare la loro parola, chiamarli a partecipare, interpretare i loro bisogni reali potrebbero quindi essere azioni di grande utilità. Cambiare il parametro passando dall'adulto, maschio, lavoratore, al bambino può quindi essere un ottimo modo di pensare al progetto per uno spazio pubblico: abbassare l'ottica dell'amministrazione ad altezza di bambino per non perdere nessuno; una città adatta ai bambini è infatti una città dove tutti vivono bene.

Non solo gli spazi pubblici urbani presentano caratteristiche decisamente conflittuali nei confronti degli utenti più piccoli. Spesso anche gli edifici pubblici non forniscono una risposta adeguata alle richieste dei

bambini, sono privi di accorgimenti rivolti a loro, sono privi di spazi a loro dedicati che abbiano un reale interesse per questa categoria di utenti: spesso, quando presenti, gli spazi destinati ai più piccoli non offrono attività coinvolgenti, interessanti o realmente educative, rischiando di limitarsi ad una banale sala giochi dove dopo poco tempo il bambino in realtà si annoia. Occorre interpretare meno superficialmente i desideri di bambini, cercando di comprendere i veri tratti salienti del loro “carattere”, quali, ad esempio, curiosità, voglia di cambiamento, di cose nuove, voglia di imparare, voglia di relazionarsi e di confrontarsi con i loro coetanei. Questi sono soltanto alcuni degli elementi da tenere in considerazione quando si cerca di progettare uno spazio per questo tipo di utenti.

Anche gli spazi chiusi pubblici non appositamente creati per i bambini devono però rispondere, ovviamente, alle loro necessità: come affermato anche precedentemente, devono mancare i possibili ostacoli che costituirebbero una barriera per le altre categorie di utenti più “deboli”. Occorre cioè considerare che, agli occhi dei bambini, tutto appare più grande, e un piccolo ostacolo, che per un uomo sano e adulto non ha un reale risvolto sulla fruibilità, può costituire un impedimento. La statura dei bambini, inoltre, è minore, quindi varia anche il loro punto di vista, così come accade, del resto, per gli utenti in carrozzina. Ogni elemento visivo, di comunicazione, dovrebbe perciò essere collocato in modo da risultare visibile e in modo da non costituire una barriera visiva.

Osservare la realtà con gli occhi di un bambino, pensare e fantasticare con la mente di un bambino, è di fondamentale importanza al fine di creare un progetto inclusivo, rivolto a tutte le categorie di utenti, perché, come già detto, un mondo a misura di bambino è, in realtà, un mondo per tutti.

Di fondamentale importanza, quando ci si rapporta con il progetto di spazi e di funzioni destinati ai bambini, è considerare anche lo scopo “pedagogico”; ogni elemento, se correttamente utilizzato, può insegnare qualcosa di nuovo al bambino che lo utilizza, può permettergli di vivere un’esperienza conoscitiva e coinvolgente, che gli fornisca nozioni nuove ed interessanti. Di fondamentale importanza, in questa prospettiva, è il metodo “Hands On”.

MUSEI HANDS ON

Il metodo pedagogico hands on, ispiratore e comune a tutti i musei dei bambini, è l'educazione non formale intesa come la capacità del bambino di apprendere tramite l'esperienza diretta. L'obiettivo che si pongono primariamente questi tipi di musei è il supporto allo sviluppo cognitivo e alla valorizzazione del talento creativo del bambino.

Il modo di intendere il museo viene totalmente rivoluzionato: non più luogo della semplice contemplazione delle collezioni presenti al suo interno, diviene uno spazio concepito per essere sperimentato e vissuto. Si trasforma in una struttura coinvolgente e interattiva che interpreta l'esigenza del bambino di svolgere un ruolo attivo nei propri processi di apprendimento; una realtà viva, dinamica, capace di seguire l'attualità e di offrire servizi per un pubblico esigente e preparato.

“SE ASCOLTO DIMENTICO, SE VEDO RICORDO, SE FACCIO CAPISCO” – Museo Hands-on di Gignano

Parigi fu una delle prime città ad aprire un museo hands-on, dedicato agli operai che non avevano potuto accedere alle scuole, promuovendo così l'interesse verso la scienza, era infatti proprio il pubblico a realizzare gli esperimenti. Si susseguirono grandi iniziative come quella di San Francisco dell'Exploration; il fenomeno si espande anche in Europa e quindi in Italia, in cui il primo e il più grande museo interattivo ed Hands-on è nato e cresce a Grignano un porticciolo poco fuori Trieste, ELIS, acronimo di Edicola del Laboratorio dell'Immaginario Scientifico, è stato inaugurato il 16 giugno 1988, è uno spazio multimediale dedicato all'attualità scientifica locale e internazionale.

Costituito da una serie di maxischermi per proiezioni ad alta definizione, sono compresi postazioni interattive attraverso le quali il visitatore può interagire con le immagini. In aggiunta vi sono musiche originali, didascalie e commenti parlati che danno vita a mostre-eventi che sviluppano un'attrazione per il contenuto



Figura 15: Esempi di musei Hands-On

Figura 16: ELIS, Trieste

Uno dei primi musei interattivi ed Hands-on in Italia, inaugurato nel 1988



scientifico e un coinvolgimento emotivo. Parte integrante di ogni mostra multimediale è una postazione interattiva, costituita da un monitor a schermo tattile e un maxischermo, che propone ai visitatori un gioco per testare le conoscenze acquisite durante la visita.

“Se ascolto dimentico, se vedo ricordo, se faccio capisco”: ecco la massima preferita dagli operatori di ELIS. Proprio da qui è partita un’iniziativa dal nome “AREA”, sezione del Science Centre dedicata alle collezioni di exhibit interattivi. Lo scopo è semplice: offrire ai visitatori la possibilità di riprodurre quegli esperimenti che hanno fatto la storia della scienza (e degli scienziati) piuttosto che mostrare loro gli strumenti con i quali si fecero quegli esperimenti. Al posto delle esposizioni di oggetti originali della storia, gli operatori ELIS propongono ottime riproduzioni, costruite per l’occasione per essere toccate e manipolate dall’utente i così detti exhibit hands-on. La zona di exhibit hands-on conta oltre quaranta postazioni organizzate sec-

ondo 6 percorsi tematici: “Specchi”, “Suoni”, “Luci e ombre”, “Moti”, “Forme” e “Percezioni”. A essi si affianca Starlab, il planetario gonfiabile, per visite guidate “alla volta celeste”. Non mancano in questo ambiente, anche oggetti exhibit supporti didattici di contorno e di approfondimento. Ogni exhibit è corredato di semplici istruzioni per l’uso che spiegano, con immagini e brevi testi, come interagire con la postazione. Il visitatore più “sperimentale” può così rapidamente passare a giocare con l’exhibit, provare diverse opzioni, raccogliere impressioni, elaborare autonomamente teorie sul fenomeno coinvolto. Per l’utente più curioso, che vuole approfondire vi sono agili schede che forniscono chiarimenti su come funziona exhibit e la fisica del fenomeno coinvolto. Infine ci si può rivolgere agli operatori che sono sempre presenti per chiarimenti e partnership per gli esperimenti.

Insomma un nuovo modo di vivere il museo, un nuovo modo per imparare la storia e la fisica. Tre le fasi fondamentali per imparare: la prima è quella che abbiamo analizzato sin’ora, l’hands-on cioè il toccare con



Figura 17: ELIS, Trieste
Uno dei primi musei interattivi ed
Hands-on in Italia,
inaugurato nel 1988

mano, importante perché ogni scoperta scientifica parte dall'esperienza; poi abbiamo hands-on in quanto le esperienze vanno collegate tra loro con razionalità ed infine ma molto importante è hands-on cioè il coinvolgimento emotivo senza il quale non si farebbe nulla.

VIETATO NON TOCCARE – Il Museo Hands-on di Napoli

Nuove le regole all'interno dei musei: stracciati i cartelli "vietato toccare" sono stati appesi i cartelli vietato non toccare". Questa è la regola che domina tutte le altre, soprattutto al museo hands-on di Napoli, nato nel 1992 e inaugurato dal Nobel Rita Levi Montalcini. All'interno di questo museo vi sono le cosiddette palestre della scienza che si dividono per argomenti. La prima ha come tema "dai fenomeni alle certezze" e affronta argomenti del tipo la cinematica e la meccanica; il secondo "la natura tra ordine a caos" che prende in esame la complessità di descrivere l'universo col linguaggio matematico; terza "l'avventura dell'evoluzione" che è dedicata alla biologia, all'origine e alla diversificazione della vita sulla terra. Diversi anche le exhibit hands-on tra i quali capeggiano quelli più originali degli altri tipo quello sui frattali, sull'evoluzione della specie umana. Coesistono anche dei laboratori in cui adulti e bambini possono realizzare manufatti con tecniche di lavorazione a basso impatto ambientale, maniera ottima per conoscere le vere proprietà del materiale e le principali tecniche di manifattura.

MUSEI INTERATTIVI PER UNA CULTURA PIU' ACCESSIBILE E FRUIBILE

Nessuna organizzazione può sottrarsi al cambiamento e nemmeno i musei, quindi possono farne a meno, ma possono soltanto lasciarsi plasmare dalla corrente di questi mutamenti. L'istituzione museale negli ultimi anni ha subito evidenti e complesse trasformazioni dovute al mutamento del contesto sociologico, culturale ed economico in cui il museo vive. Lo stesso concetto di museo inteso come semplice contenitore di opere d'arte risulta oggi essere obsoleto e inadatto. Le trasformazioni museologiche avvenute nel corso XX secolo, e in particolare le tendenze degli ultimi decenni, hanno introdotto nuove modalità di comunicazione dell'arte e hanno mutato in maniera diretta il rapporto intersoggettivo che si viene a creare tra il fruitore e la stessa opera.

Questo nuovo rapporto contribuisce spesso la chiave per una maggior accessibilità e fruibilità; anche chi non conosce un'opera, o comunque non ne conosce il significato nascosto, attraverso le tecnologie adottate dai musei interattivi [in grado di partecipare completamente alla visita, comprendere realmente le opere esposte e vivere un'esperienza in grado di arricchirli sul piano culturale.

Le trasformazioni museologiche e il rapporto tra fruitore ed opera

Risulta essere utile riguardo alla nostra analisi individuare ed indagare l'origine dell'istituzione museale, rintracciata nello studio, una prima tipologia architettonica italiana risalente all'epoca umanistica. Uno dei punti principali da cui partire è la percezione dello spazio all'interno degli ambienti museali. È rilevante la relazione stessa che si viene a creare tra l'oggetto osservato e l'osservatore. Nel tempo muta radicalmente questo rapporto, si ha sempre più un avvicinamento tra soggetto ed oggetto, sino a giungere in casi particolari, come nell'arte interattiva, in cui il soggetto diviene condizione essenziale dell'opera d'arte. Dal principio "vietato toccare" tipico dei musei tradizionali si giunge nei musei moderni interattivi al divieto "vietato non toccare". Partendo dai limiti del museo tradizionale analizzeremo in modo particolare la nuova e affascinante forma di comunicazione museale: il museo interattivo. Il museo moderno diventa così uno spazio aperto teso in una continua relazione con i fruitori, le opere e il contesto in cui sono im-

mersi. In questa modalità museale assumono sempre più importanza i concetti di “contesto” e di “spazio” intesi come dei veri e propri percorsi di narrazione.

Il museo moderno si può considerare innanzitutto come “ il luogo in cui stabilire una relazione con l’opera d’arte”. L’opera mostrata all’interno di questi nuovi modi di “fare museo” non è più relegata in un contenitore anonimo e saturo di opere, ma vive in continua osmosi con l’ambiente in cui è immersa e che allo stesso tempo la completa. L’ambiente e il fruitore assumono così un ruolo fondamentale all’interno di questa particolare esperienza museale. Il fruitore non si limita più ad osservare l’opera ma riesce a coglierne il senso attraverso l’interazione. All’interno di questi ambienti museali diventa così fondamentale il meccanismo dell’esperienza, il fruitore attualizza le virtualità dell’opera attraverso l’esperienza stessa del segno-opera.

Le caratteristiche fondamentali dei musei interattivi sono le seguenti:

- I visitatori: per rendere la visita all’interno del museo più accattivante e dinamica, alcuni curatori hanno realizzato allestimenti virtuali ed interattivi. Il visitatore è coinvolto appieno nell’esperienza museo, in quanto la percezione degli oggetti e la loro comprensione dipende solo ed esclusivamente dalle sue azioni. Viene data l’opportunità di esperire un’opera totalmente, ma sta al visitatore sfruttare ogni mezzo per la comprensione e conoscenza del pezzo esposto;
- I contenuti: la conoscenza avviene attraverso allestimenti che sfruttano le ultimissime tecnologie digitali. Libri ed album fotografici raccolgono immagini provenienti da proiettori. Schermi verticali fungono da supporto a interviste video, il semplice gesto della mano di un visitatore può animare installazioni, far apparire documenti, illuminare oggetti.

L’uso di allestimenti virtuali è in grado di catturare l’attenzione dei visitatori di ogni età, conducendoli lungo un percorso visivo, tattile e uditivo. La grande novità non consiste solo nel coniugare le nuove tecnologie con la ricerca, ma anche nel presentare nel loro contesto originario oggetti ed eventi spesso appartenenti ad epoche passate, con simulazioni digitali realistiche.

Le nuove tecnologie: elementi centrali dell'anima del museo interattivo.

L'arte interattiva nel corso della sua storia ha assunto forme e funzioni differenziate. Da un lato la tecnologia interattiva risulta essere utilizzata per costruire un simulacro dell'opera, un'opera già esistente e con dei propri specifici fini comunicativi, dall'altro questa tecnologia non risulta essere solo un completamento dell'opera ma con il "tocco" del fruitore diviene essa stessa opera d'arte. In questo caso il mezzo tecnologico e l'azione del visitatore sono indispensabili per dare vita a delle forme d'arte ogni volta diverse. L'opera contiene in sé dei fini comunicativi virtuali che vengono aggiornati ogni volta in maniera diversa grazie all'interazione con il suo fruitore.

Sono molti gli artisti che utilizzano queste forme di tecnologie interattive per dar vita ai loro lavori. Questa linea di pensiero risulta essere coerente con il dilemma moderno circa il ruolo del museo nei confronti delle opere d'arte. Il lato interessante consiste nel fatto che a pronunciare queste asserzioni sia stato l'archeologo ottocentesco Quatremere De Quincy nel 1815, dunque è possibile constatare come questo sia un problema che si pone sin dalle origini del museo, sin dalla sua nascita. De Quincy si può affermare che abbia assistito alle prime apparizioni dei musei e sembra avere già identificato quello che sarà il loro limite principale : non riuscire a far comunicare le opere contenute al loro interno. Secondo molti studiosi come Carlo Ludovico Raggianti l'atavico limite dei musei consiste nel fatto che essi non svolgono completamente quella che dovrebbe essere la loro funzione fondamentale o primaria: essere strumenti di comprensione delle opere d'arte. I musei non svolgono appieno la loro funzione educativa, quella di essere strumento di trasmissione di cultura, ma secondo questa concezione il museo non "comunica l'arte".

Ogni opera artistica per poter essere interpretata appieno, presuppone un codice comune, ossia un sistema di regole e di conoscenze, posseduto sia dall'artista e obbligatoriamente dal fruitore. Quindi nell'atto della sua creazione l'artista plasma la sua opera sulla base di queste conoscenze. Il destinatario per poter comprendere il segno-opera d'arte deve possedere tale codice, senza tale conoscenza il fruitore non potrà interpretare gli originali fini comunicativi dell'opera, "quello che l'opera voleva comunicare". E' importante

possedere delle opportune conoscenze per poter comprendere e riconoscere ad esempio che il soggetto rappresentato da Munch nel quadro “Il grido” non sia qualcosa di simile ad un soggetto creato da Spielberg.

E’ evidente che non tutti i visitatori moderni posseggono tali codici. Il compito fondamentale dell’istituzione museale è proprio quello di esporre le opere e fornire l’insieme di conoscenze adeguate come prerequisito indispensabile affinché le opere comunichino attualizzando così la loro intrinseca natura, affinché siano realmente accessibili. Il museo svolgerebbe così la propria funzione culturale, senza ridursi dunque alla funzione di mero contenitore d’esposizione.

Il problema principale della maggior parte dei musei tradizionali consiste nel fatto che non facciano nulla per stabilire le condizioni originali dell’opera affinché venga correttamente interpretata, affinché svolga la propria originale funzione comunicativa. Un museo non deve essere una semplice vetrina da esposizione. L’importanza dell’opera è il suo significato, non la sua materialità. Bisogna far sì che il visitatore sia in grado di comprendere appieno il significante dell’opera e con esso il significato connesso.

Dal Quattrocento ad oggi abbiamo assistito ad un’evoluzione del rapporto tra uomo e arte, tra il soggetto e il modo di esperire all’interno degli spazi museali. Questa trasformazione avviene all’interno di profondi mutamenti sociali e individuali, lo spazio vive in continua relazione con questi cambiamenti. Dall’apparizione dello studiolo, riconosciuto come prima tipologia architettonica con funzioni di raccolta di oggetti d’arte in cui il rapporto tra soggetto e opera è prettamente individuale, riservato a pochi, alla creazione delle camere delle meraviglie dove si installa un rapporto di contatto diretto tra opera e soggetto, l’opera è esposta per essere toccata e osservata. Sino a giungere alla nascita della galleria dove compare un primo pubblico di massa, il rapporto tra soggetto ed opera viene capovolto. Con l’aumento del pubblico di riferimento inversamente si installa una distanza quasi sacrale tra opera e osservatore. Muta lo spazio, muta l’esperienza di questo spazio, l’esperienza di chi osserva queste opere ed il valore stesso degli oggetti contenuti all’interno di questi spazi. Gli oggetti sono messi lì, all’interno di “vetrine”,

in quanto oggetti di una collezione. Il loro valore è strettamente connesso al ruolo che queste opere occupano all'interno di queste raccolte. I fini comunicativi dell'opera risultano essere di seconda importanza. Dal Quattrocento ad oggi, inoltre, i mezzi attraverso cui vengono create, diffuse e trasmesse le immagini hanno assunto un ruolo importante. Basta pensare alle tecniche utilizzate nel XV secolo per le tele sino alle moderne affermazioni delle immagini create tramite i moderni mezzi tecnologici come il video, il cinema sperimentale e le videoinstallazioni. Come ribadito da Marshall Mc Luhan, uno dei più grandi sociologi del Novecento, "il medium è il messaggio".

Ogni nuovo mezzo rappresenta un cambiamento e porta con sé dei particolari linguaggi da adottare, peculiarità insite in essi. Interessante è analizzare come questi mezzi hanno mutato il modo di fare arte, di farne esperienza e il modo stesso di comunicarla. "Le tecnologie immateriali fanno parte di una mutazione culturale di respiro antropologico. Cambia totalmente la visione del mondo e di conseguenza cambiano i rapporti tra le persone, cambiano i linguaggi. L'arte è uno degli elementi, uno dei fattori, uno dei flussi che servono ad operare questa grande mutazione. [...] Le nuove tecnologie sono interattive metamorfiche, lavorano su un ambito linguistico in cui non ci sono più i vecchi referenti ma c'è una sorta di dinamica di flusso caotico di continua mutazione e questo fa sì che la natura stessa del dato artistico non sia più quello di produrre dei condensati ideologici attraverso la plasmazione di una materia, attraverso la gestione di una sintassi simbolica, ma divenga un atto relazionale. L'atto artistico è diventato sostanzialmente un atto relazionale [...] nel divenire".

Dalla tela all'immagine video-interattiva sono molti i cambiamenti attualizzati. Dunque l'arte e i suoi spazi non hanno potuto sottrarsi ai processi di mutamento critico che la società post-moderna ha richiesto. Di conseguenza si evolve il campo ambientale dell'opera d'arte. Già verso la metà del Novecento si assiste ad un capovolgimento del ruolo dell'arte e dell'artista stesso. Dalla correnti dadaiste alle forme di happening all'arte del corpo, sino a giungere alle moderne videoinstallazioni. L'arte è svincolata da ogni vincolo (o quasi). In realtà a partire dal Novecento, si assiste ad un processo di subordinamento dell'arte alle dure regole del mercato. Le opere si emancipano dalle rigide condizioni tradizionali, l'artista è libero di

esprimersi attraverso ogni forma, ma i musei devono obbedire a delle specifiche logiche economiche per poter sopravvivere e l'arte e gli artisti in un certo qual modo, nel corso tempo si adeguano a ciò. Le opere dunque possono essere plasmate in qualunque forma e possono "significare" qualsiasi cosa sino a potersi volontariamente negare.

Allo stesso tempo però, in questo nuovo scenario, i prodotti artistici si devono adattare ai nuovi mezzi di comunicazione e ne devono seguire le correlate regole plastiche insite nei nuovi medium. Tutto questo processo modifica gli spazi museali, un nuovo ambiente radicalmente diverso dalle forme museali precedentemente analizzate, uno spazio dettato dalle nuove forme di tecnologia e allo stesso tempo condizionato dai moderni principi di marketing economico. Peculiare nella società post-moderna è il consumo stesso che si fa delle immagini, siamo in un tempo nel quale la maggior parte delle figure che consumiamo sono insieme mobili ed effimere, molteplici e anonime, lo sguardo è anestetizzato. E' sempre più difficile ricondurre le immagini ad un nome, diventano sempre più anonime. Il pubblico è bombardato da immagini di ogni tipo.

All'inizio del Novecento i primi passi verso le esperienze artistiche e culturali venivano mossi attraverso un libro, sino a giungere ai giorni attuali in cui la maggior parte di questo tipo di esperienza avviene attraverso uno schermo. Esperire attraverso i media. I media creano esperienza di qualcosa che non abbiamo mai visto e, alle volte, producono delle false aspettative che non vengono realizzate nel momento in cui ne facciamo una conoscenza concreta. Vedere un dipinto come ad esempio la Gioconda attraverso i media, restarne delusi nel momento in cui ne facciamo "diretta" esperienza è un tipico paradosso moderno. Siamo inondati di immagini, lo spettatore gode di queste fugaci forme, ne fa esperienza ma la sua capacità critica non ne esce illesa. Spesso divora le immagini senza prestarci attenzione. Spesso consuma l'opera come se stesse consumando una "caramella dietetica" tra i banchi di un supermercato. "Fa bene ma non ha sapore". Il consumo dell'arte come consumo di un bene commerciale. Diminuisce la probabilità di poterci stupire dinnanzi ad una immagine in quanto c'è una saturazione dello sguardo.

Ma in questa visione pessimistica ritroviamo allo stesso tempo delle possibilità mai viste in altre ere. Emerge un aumento della possibilità di accesso alle immagini, al sapere, alla conoscenza in generale. Infiniti e rapidi passaggi in cui poter conoscere. Nel campo dell'arte "il passaggio dalla tecnologia elettronica analogica al digitale ha trasformato i linguaggi artistici codificati, dando vita all'integrazione di precedenti forme artistiche e alla nascita di nuove; ha prodotto 'rimediazioni' delle forme artistiche dei mass-media; infine ha trasformato il contesto e le modalità di creazione". Dunque cambiano le modalità di consumo delle immagini, viene a modificarsi il modo di apprendere e trasmettere la cultura, cambia il modo di crearla. Muta lo spazio in cui poterne fare esperienza.

Il movimento dell'interazione e la centralità del fruitore

E' difficile individuare con precisione la comparsa del primo museo interattivo, questa difficoltà è data dall'impossibilità di poter circoscrivere questa tipologia museale in un'unica forma. Il campo dell'arte e della tecnologia risulta essere vastissimo. Per installazione interattiva intendiamo un'opera in cui l'artista impiega degli attuatori, come sensori elettronici di varia natura, per coinvolgere in una relazione attiva il pubblico. Il pubblico viene cioè è coinvolto ed invitato a scoprire quali effetti reattivi provoca la sua presenza attiva sugli elementi visivi e sonori che costituiscono l'installazione stessa.

Indagando quali siano le prime forme in cui comincia ad affermarsi questa dialettica tra spazio, opera e fruitore, notiamo che già negli anni Venti dello scorso secolo troviamo delle prime forme di esposizione museale contenenti installazioni, in cui il ruolo del visitatore non è confinato ad essere mero spettatore passivo ma è pensato come soggetto capace di agire all'interno dello spazio dell'opera, cogliendo il senso nel movimento dell'ambiente nel quale è immerso. Lo spazio qui prende in carico una funzione diversa, non crea distanza tra soggetto e oggetto, ma chiama in causa "l'esperienza" del visitatore per attualizzarne il senso. Queste possiamo considerarle le antenate delle moderne forme di videoinstallazioni.

Con il semplice termine installazione invece indichiamo tutte quelle forme di esposizione che per le proposte allestitivo avanzate si configurano come esplicita violazione della neutralità delle condizioni dell'esperienza estetica, e cercano invece di proporre allo spettatore un'esperienza e uno spazio che contengano in sé già qualcosa di artistico. L'atto esperienziale diventa parte fondamentale delle finalità dell'opera e dello spazio.

Alcune mostre surrealiste degli anni Trenta- Quaranta possono essere ritenute degli allestimenti artistici caratterizzati dal labile confine tra opera e dispositivo scenico. Lo spazio in molti casi è costituito da oggetti ready made e assemblage in cui viene posto al centro la multisensorialità dell'esperienza. In molte opere di Duchamp ad esempio, l'artista diventa un vero e proprio regista e la trasformazione della fruizione diventa una scoperta rituale di oggetti un po' magici un po' ironici. In realtà non sono solo i luoghi specificatamente legati all'opera ad evolversi ma si afferma sempre negli anni Trenta una particolare attenzione nella progettazione dell'architettura dei musei. Le architetture espositive "dimostrano una volontà figurativa autentica, un'ansia di ricerca di un pubblico nuovo, un commovente atto di fede nel valore dimostrativo di nuove forme di vita, di relazioni, di abitare dove la razionalità delle proposte suonava spesso come sogno di popolo di azioni liberate". Emerge in questi anni la volontà delle istituzioni museali di voler colpire l'attenzione del pubblico. La stessa architettura dell'edificio è ideata secondo il modello di riferimento del visitatore.

Ripensando alle varie evoluzioni degli spazi museali possiamo notare come da questi anni in poi la figura del fruitore diventa centrale. L'architettura, le sue forme, i suoi spazi e le opere sono organizzate intorno alla sua figura. Nel 1960 lo Stedelijk Museum di Amsterdam accoglie al suo interno l'esposizione *Labyrinthe dynamique* in cui l'interazione del visitatore ne diventa il presupposto essenziale. Qui decade totalmente la settecentesca distanza sacrale imposta tra il soggetto e l'opera. Il soggetto "crea" l'opera all'interno del suo spazio attraverso l'interazione. L'idea di William Sandberg direttore della mostra è quella di coinvolgere diversi artisti nella costruzione di un labirinto, di immergere il pubblico in un'atmosfera da luna-park, in cui le singole opere d'arte vengono soppiantate da un insieme di dispositivi, oggetti e stru-

menti ideati per sottrarre lo spettatore alla propria passività, aggredendone la sensibilità visiva, sonora, tattile e psichica. Ciascun artista predispone un proprio ambiente in maniera autonoma. Vengono ricreati degli ambienti simili a sale di tiro a segno in cui il visitatore deve interagire, a questo proposito è singolare il caso di un ambiente in cui lo spazio è organizzato secondo le forme di un labirinto privo di luce. Il fruitore si ritrova totalmente immerso in esso, l'assenza assoluta di luce provoca un totale senso di straniamento, la percezione temporale e spaziale del visitatore è totalmente ottenebrata dall'opera entro cui è immerso. Lo spazio dell'installazione diventa l'unica dimensione presente. Il fruitore diventa "Nessuno" in una terra ignota che si rivelerà a lui solo attraverso i sensi. L'unico movimento possibile permesso al visitatore è quello di attraversare questo spazio a tentoni, la vista è ottenebrata dall'assenza di luce, il loro tatto è continuamente sollecitato da materiali e oggetti raccolti. Lo spettatore è confuso. In queste nuove modalità di fare arte, lo spazio e i sensi del fruitore diventano fondamentali.

Verso la fine degli anni Cinquanta si afferma una corrente artistica che considera l'arte non come sola replica di una idea ma come evento: l'Happening. Il progetto di questi artisti consiste nel creare dei veri e propri programmi di azione in cui il risultato finale è costituito dall'esperienza collettiva. Ad esempio l'evento creato a New York da Allan Kaprow nel 1959 denominato 18 Happenings in 6 Parts alla Ruben Gallery è articolato in diversi spazi, per l'appunto da sei ambienti diversi, al cui interno sono presenti collage, diversi oggetti e una moltitudine di sedie. I visitatori attraverso la presa di alcuni cartellini devono sostituire la propria sedia con altre seguendo delle regole precise, creando così, un continuo cambio di prospettiva. Il fruitore è coinvolto in singolari eventi, realizzati un'unica volta, per una durata totale di un'ora e mezzo. Ad esempio vengono proiettate delle diapositive o si improvvisano composizioni musicali di brani musicali improvvisati, ma la particolarità sta nel fatto che queste esecuzioni si evolvono a seconda dell'interazione del fruitore. L'unico tempo di riferimento è il presente. Il presente dell'esecuzione e della fruizione. Sono inscindibili. Il pubblico interagisce con l'opera. L'atto di fruizione non è ridotto ad un momento di semplice contemplazione.

Lo spazio acquista significato attraverso l'interazione dell'osservatore. La caratteristica peculiare

dell'happening consiste nel fatto che “necessiti sempre della partecipazione del fruitore che viene posto simultaneamente di fronte a nuovi tipi di codici espressivi, sollecitato ad esprimere una reazione sia fisica che psicologica rispetto all'evento; i partecipanti, con la loro presenza, si muovono nell'ambiente, si fondono con esso ed essendo impossibile distinguerli dagli attori diventano attori essi stessi.

Un rapporto nuovo fra arte e pubblico, allora, si stabilisce solo a partire da quel momento e dalla possibilità, per gli spettatori, di introdurre dei mutamenti nell'opera, da quando, cioè, essi non consumano più passivamente, ma partecipano alla sua realizzazione”. Qui lo spettatore è totale parte attiva della costituzione dello spazio-opera.

C'è da precisare il fatto che la maggior parte di queste forme artistiche vengono spesso eseguite però in spazi aperti ad esempio in aree urbane oltre che in aree specificatamente adibite all'arte. Pur tuttavia sembra interessante notare come la modalità di fruizione dello spazio sembra essere simile a quella che sarà l'esperienza del visitatore all'interno dei musei interattivi. Questi eventi artistici pur se privi di mezzi tecnologici sembrano aver influenzato lo sviluppo delle moderne forme museali. Allo stesso tempo in questi anni si afferma sempre più l'immagine digitale, il nuovo medium del video pervade ogni luogo, dall'intimità degli spazi personali della famiglia sino ai luoghi deputati all'arte.

L'artista possiede nelle sue mani un nuovo strumento fatto di immagini, suoni, luce, azione, tempo e “sogno”. La tecnologia accresce le possibilità e il campo di azione dell'arte. L'immagine elettronica spinge l'artista a plasmare dissimili sostanze attraverso nuove sincretiche materie. Qualcosa sta cambiando. Arte, azione, teatro, danza, poesia, inconscio, suono e luce, tutto si fonde in un'unica forma. Il museo si sta evolvendo. Compiono le prime forme di videoinstallazioni.

Arte interattiva e videoinstallazioni – lo spettatore diventa attore

L'arte interattiva si insinua negli spazi museali modificandone le funzioni principali. Per arte interattiva si intende “una forma d'arte che utilizza una mescolanza di risorse tecnologiche e linguistiche per proporre una particolare relazione, intenzionale e reciproca, tra opera e spettatore (e artista), ponendo in atto non tanto, o non più, semplicemente degli oggetti, ma dispositivi e situazioni che prefigurano, più o meno programmaticamente, un'esperienza partecipativa, psicologica e fisica insieme”.

Negli anni Sessanta compaiono le prime forme di videoinstallazioni. Esse non sono delimitabili in un'unica categoria, sono forme d'arte in cui si intrecciano diversi linguaggi quali il cinema, l'architettura, la video arte, le performance, gli happenings, le sculture e le tradizionali arti visive. La multimedialità fonde e confonde in un sublime movimento sinestetico diverse forme di fare e comunicare l'arte. Si affermano sempre più linguaggi sincretici nei quali l'uomo ne fa esperienza attraverso una percezione sempre più attiva e diretta. I sensi del visitatore sono coinvolti per interagire con questi nuovi codici. Dunque è in atto una rivoluzione in cui l'arte e le videoinstallazioni si rivelano come spazi critici capaci di ribaltare le forme di fruizione tradizionali tipiche del museo tradizionale di stampo illuminista, sino a ridefinire il ruolo del pubblico da soggetto passivo a soggetto attivo.

Le videoinstallazioni si articolano sviluppando dei percorsi liberi o installando al loro interno un determinato punto di vista, può integrare o meno l'immagine o la voce del visitatore il cui ruolo è essenziale per la vita stessa dell'opera. Lo spettatore diventa attore, parte dinamica di un percorso significativo contenente in sé tutte le virtualità di senso che vengono attualizzate solo attraverso la partecipazione del visitatore. Un uomo sul ciglio di una scogliera, pronto per lanciarsi nel vuoto. Ha in sé tutta la potenza di quel momento, forza che si dispiega con un solo passo, con su un solo tocco. Allo stesso modo l'arte richiede al visitatore di eseguire questo passo, di immergersi nell'ambiente che disvelerà nuovi percorsi di senso. Le videoinstallazioni seducono, conducono a sé lo spettatore, richiedono la sua partecipazione.

Nel 1983 alla mostra Electra Couchot presenta la sua opera La Plume d'oiseau oggi considerata uno tra i primi esempi classici di arte interattiva costituito da risorse tecnologiche e linguistiche che prefigurano una relazione partecipativa con lo spettatore per la propria realizzazione. "Sospesa nel monitor una piuma d'uccello, lieve, immobile; basta un soffio d'aria sullo schermo e la piuma si anima, ondeggia, disegna una voluta di pixel, poi si ferma in attesa che qualcuno di nuovo soffi e le dia vita, soffio di vita elettronica" L'opera richiede un completamento da parte del pubblico. Questa prima di installazione interattiva è stata poi rielaborata in una nuova versione intitolata Je seme à tout vent nel 1990. In questa opera il soggetto è un dente di leone che al soffio dell'osservatore si apre spandendo i propri semi in tutte le direzioni. Couchot scrive "l'immagine si decompone nei suoi ultimi: i pixel. Ma mentre questa decomposizione la rende, almeno teoricamente inalterabile, duplicabile all'infinito, trasmissibile senza alcuna perdita dunque totalmente stabile, fissa, [...] dà nello stesso all'immagine la fluidità dei numeri e del linguaggio, la capacità di rispondere alle minime sollecitazioni del riguardante, alle più inattese, la rende instabile mobile mutevole, penetrabile. La vita dell'immagine d'ora in poi non può più che dipendere che da un soffio. Ma da questo soffio che semina al vento i frammenti della sua superficie, l'immagine attinge anche il potere di nascere altrove, diversamente, di essere alla fine più che un'immagine". Dalle parole dello stesso autore possiamo comprendere quanto sia diventata centrale la figura dello spettatore nella creazione stessa dell'opera.

Caratteristiche degli spazi interattivi

Queste forme complesse di arte costringono lo spettatore ad interagire e a identificare costantemente il proprio punto di vista. La propria posizione, le proprie scelte, la propria attenzione sono tutte sollecitate dall'opera. Queste nuove forme d'arte sono attraenti forme estetiche che con dei suoni o delle immagini richiedono allo spettatore il proprio tocco, la propria voce o un semplice movimento. Lo spazio non è distanza sacrale, lo spazio è opera potenziale che richiede un movimento al suo interno per attualizzarsi. Per far sì che i suoi significati vengano enunciati il visitatore deve interagire al suo interno. Dunque possiamo affermare che la necessità di un "movimento" del fruitore all'interno dello spazio è una caratteristica es-

senziale degli spazi museali interattivi.

Nelle forme museali contenenti delle installazioni dunque lo spazio ambientale dell'opera d'arte muta radicalmente le sue funzioni. Diventa fonte di esperienza. Percezione e interazione sono le azioni dominanti al suo interno, non più mera contemplazione e interpretazione. I confini dell'opera diventano fluidi e imprecisi. "Esso è concepito con un criterio diverso: principalmente come un ambiente e spazio sociale nel quale possono realizzarsi i molteplici aspetti della vita di una società moderna. In secondo luogo, un tale ambiente reale nel senso che il suo spazio 'artistico' o l'ambiente estetico che è creato, è in modo inequivocabile tridimensionale e non illusorio. In terzo luogo lo si può considerare più umano in quanto in può essere penetrato da una o più persone, in modo tale che possono essere sviluppate al suo interno una libera attività e uno scambio polisensoriale". Dunque secondo Popper, tra i primi ad analizzare la nuova disposizione spaziale dell' arte interattiva presente nei musei rintraccia sin da subito tre elementi principali: la socialità, la realtà e l'umanità.

Un altro elemento che muta nella fruizione dell'arte in queste nuove disposizioni spaziali è l'elemento temporale. Il tempo assume caratteristiche peculiari scandite dal ritmo dell'interazione, determinate dal tempo di percezione del fruitore. L'istantaneità e la simultaneità sono le caratteristiche principali di questi particolari ambienti. Le opere interattive vivono con i movimenti del visitatore. Tempo dell'opera e tempo del fruitore si dispiegano simultaneamente. Pertanto la simultaneità diventa una delle caratteristiche principali della percezione di queste opere d'arte nei moderni spazi museali Il tempo si dilata segue i meccanismi di comprensione del visitatore. Viene a mancare la necessità di doversi distanziare, di dover prendere del tempo per potersi estraniare dall'opera e mettere in atto quei meccanismi di interpretazione e comprensione dell'arte in questione. Ora il visitatore è immerso nel tempo e nello spazio dell'opera. Il processo di comprensione avviene simultaneamente, in maniera osmotica, in un gioco di perturbazioni. L'ambiente-opera perturba il visitatore con un rumore, un movimento, un'immagine, una voce, un soffio il quale a sua volta con una sua azione dà vita all'opera, la risveglia, la solleva dal suo stato di incoscienza. Il visitatore "gioca" con l'opera. "Toccare" in luoghi come il museo, in cui vige il divieto assoluto di un'azione



Figura 18: Londra, Tate Modern,
Esempio di museo interattivo

tale, assume un gusto particolare. Tutto ciò sembra assumere un duplice aspetto ludico. Fare qualcosa che solitamente è vietato fare ha un fascino particolare, un aspetto di sfida. Un piacere infantile. In secondo luogo toccare, parlare, sfiorare le opere, interagire con esse, sono azioni che richiamano atteggiamenti che adoperiamo nel gioco. Sono azioni che non richiedono sforzi cognitivi e mettono in scena quanto c'è di più primordiale, di istintivo, utilizzare i nostri sensi, toccare per conoscere. "Non è nuova questa volontà dell'uomo di toccare, intervenire, interagire sulle cose del mondo per modificarle, anzi credo sia vecchia quanto la specie".

In queste nuove forme d'arte si passa dal primato del senso nobile quale la vista, dalla distanza alla mobilitazione pubblica dei sensi originariamente scartati, come ad esempio il tatto. Ogni tocco ha sempre comportato, inevitabilmente la produzione di una traccia, ad esempio un graffio sulla pietra o un'impronta su di un muro. Negli spazi interattivi questa traccia visibile, la traccia lasciata dal visitatore, diventa l'opera stessa. Si ha un recupero dell'istintivo, del magico, lo spazio diventa "un luogo alchemico d'esplorazione". In molti spazi interattivi dunque la componente ludica risulta essere "forse l'elemento maggiormente caratterizzante".

Nella produzione della maggior parte di questi spazi i modi di partecipazione si strutturano come un invito al gioco. Esso stimola l'esperienza, la conoscenza, la comunicazione, l'immaginazione e facilita l'apprendimento. Non a caso viene utilizzato come privilegiata forma di insegnamento per i bambini. Metafora del reale e insieme distrazione e allontanamento in un'altra dimensione. L'interazione ludica rilassa e rassicura, lascia spazio a sfoghi e impulsi e desideri, anche a quelli remoti e inconfessabili, vietati dalle convenzioni sociali.

In realtà l'aspetto ludico dell'arte ha radici ben più profonde ad esempio già nel 1983 Quatremère de Quincy definiva la pittura già come un gioco dell'imitazione. La differenza è che la componente ludica risiedeva nell'inganno percettivo e non nella componente spaziale. La caratteristica dei nuovi spazi interattivi sembra essere invece proprio il gioco, il dover interagire sia mentalmente che fisicamente in questa relazione di

reciproche perturbazioni. L'imperativo è interagire con gli spazi, esperire, creare i propri percorsi di senso. "L'aspetto ludico è una componente intrinseca dell'interattività, di qualsiasi forma di interattività, anche la più arcaica. L'aspetto divertito può suonare come sinonimo di superficiale: cadere ingenuamente nelle regole di un gioco prefigurato. Ma come tutti sappiamo giocare vuol dire soprattutto conoscere attraverso una simulazione, comporre un'esperienza attraverso un'avventura immaginativa. [...] Il gioco è una soglia di accesso. In quanto tale deve condurti a stati di progressiva complessità. [...] recuperare un dialogo con il pubblico." Far condividere al visitatore attraverso il gioco interattivo le emozioni, le immagini e i vari percorsi di senso presenti nello spazio-opera. Questa "leggerezza esperienziale" dell'arte può essere tradotta come una conseguente reazione al peso della rivoluzione informatica moderna. "La ricerca di leggerezza come reazione al peso di vivere." Dunque in queste conformazioni spaziali il fruitore fa esperienza delle opere attraverso la creazione stessa dell'opera, ne diventa co-autore. Con queste opere nei musei si ha un passaggio radicale. Dall'imponente e austero divieto di "Non toccare" scritto in tutte le lingue possibili al principio implicito di "Si prega di toccare la merce esposta". Lo spazio richiede l'interazione, l'opera attende trepidante di essere attualizzata. Aspetta. Emette dei suoni. Cerca di attrarre a sé il visitatore. Come il canto delle sirene richiedono all'uomo di perdersi in uno spazio altrove.

Questi ambienti museali sono tipicamente caratterizzati da una scarsa illuminazione. Un ambiente semi-buio che lascia spazio al bagliore delle opere, ai fasci di luce proiettati. Un ambiente immersivo. Si ha l'impressione di entrare in "realtà altre", sensazione peculiare degli spazi cinematografici, in cui il buio assume una chiara funzione: permettere allo spettatore di estraniarsi lentamente dalla "propria realtà" per entrare lentamente nel tempo del discorso filmico. Il soggetto mette in allerta tutti i propri sensi, le proprie capacità percettive per interagire e perdersi in questo gioco di rinvii spaziali, temporali e simbolici. Suoni, immagini, scritte, voci. C'è sinestesia dei sensi. I suoni assumono un ruolo particolare. Per loro intrinseca natura penetrano la mente del visitatore. Li assimila dentro di sé senza il bisogno di una volontaria intenzione di ricezione. Questo per la nostra particolare conformazione fisica. Abbiamo la possibilità di poter chiudere gli occhi con rapidi e involontari movimenti. Le palpebre proteggono lo sguardo. Rapidi riflessi incondizionati preservano la vista. Per i suoni non esiste un'azione inconscia del genere. L'uomo deve

riconoscere queste informazioni acustiche, individuarle come disturbo e mettere in atto dei volontari e consci movimenti per impedirne la ricezione. In tutto questo meccanismo il suono ha già colpito la mente. I suoni in questi ambienti nel quale è immerso il visitatore si insinuano silenziosamente nel suo inconscio. Ne fa esperienza in maniera conscia e inconscia. Qui si crea una netta differenza tra gli ambienti museali tradizionali e la maggior parte dei nuovi ambienti interattivi. L'azione di contemplazione nel primo tipo di spazio citato è un atto volontario. Il visitatore deve decidere di fermarsi dinnanzi ad un'opera o perlomeno decidere di darle uno sguardo, e solo dopo ne fa esperienza. I suoni invece catturano in maniera "indiretta" il visitatore.

Negli ambienti interattivi inoltre il suono sopperisce il problema del disturbo proveniente dalla contaminazione di luci, di altre voci, dalla presenza di altri visitatori e supplisce quello che nel cinema è l'ambiente buio e silenzioso che tiene lo spettatore legato alla realtà immaginaria del discorso filmico. Lo spazio museale può essere dispersivo, comunque il visitatore risulta essere libero di muoversi nell'ambiente come vuole e ciò che può tenerlo in costante collegamento è il suono.

La rappresentazione diventa dunque portatrice di esperienza diretta. La fruizione dell'opera diventa evento. La percezione diventa complice della narrazione dell'opera. Lo spazio diventa luogo di spontaneità, come visione non oggettiva della realtà, come ambiente narrante. Le videoinstallazioni diventano luogo di pratiche plurisensoriali. L'immagine non è più semplice oggetto di osservazione e contemplazione, è vissuta. La polisensorialità diventa centrale negli spazi interattivi. "Opera come prodotto di pratiche multimediali dove la narrazione non è messa in scena, ma messa nello spazio e la sua lettura è analogica; dove l'astrazione confonde la concretezza dei propri percorsi."

Il fruitore all'interno di questi ambienti interattivi metaforicamente esplose nello spazio, come in Zabriskie Point, liberando immagini e suoni, aprendo possibili percorsi narrativi interagenti con l'atto di fruizione, moltiplicando la produzione e gli spostamenti di senso. Una narrazione aperta che interagisce con il visitatore, si crea così uno scarto sostanziale rispetto ai tradizionali ambienti museali. In questi ultimi l'esposizione diventa un discorso articolato da terzi, incentrato su se stesso, non prevede l'azione del

fruitore. Qui si delinea una narrazione aperta a molteplici, anche se comunque limitati, percorsi di senso. All'interno di questo sviluppo narrativo la figura del fruitore è fondamentale. Andreina Di Brino nelle sue analisi riguardanti gli ambienti interattivi sostituisce il termine di "spettatore riflessivo" con "spettatore narrante", "dato che si tratta di una verità relativizzata e personalizzata dal fruitore stesso". La soggettività del visitatore è centrale, la sua azione delinea i tempi e le particolari conformazioni dello spazio-opera. Egli plasma in un certo qual modo la conformazione dell'opera percependola, rendendola evento unico.

Differenze e similarita'

"La distanza percettiva non è quella 'sacrale' e 'distratta' (o irrisolta) dei musei tradizionali, ma una vigile (con tratti istintivi e inconsci) partecipe complicità, capace di entrare nel gioco veloce degli scarti produttivi (di immagine e di senso linguistico) nella ritrovata felicità dell'occhio, ancora attivo ed esplorante, prima ancora che compiaciuto o solo stupefatto". Il ruolo dello spazio all'interno dei musei interattivi muta radicalmente. Lo spazio tra opera e visitatore non è più considerato distanza necessaria, i cui fini sono esclusivamente limitati ad azioni di contemplazione ma diventa luogo di coinvolgimento e di partecipazione.

Dalle gallerie rinascimentali i cui spazi erano ricreati per ammirare per brevi istanti le opere contenute, alle tradizionali forma museali in cui lo spazio è ricreato per raccogliere le opere, lo spettatore è considerato semplice ricettore, soggetto relegato a svolgere un ruolo di mera interpretazione. Le opere esposte per essere toccate, osservate, manipolate. Sono lì per il visitatore. Lo spazio ne prevede la sua figura. Così l'ambiente viene allestito in particolari forme con accostamenti di oggetti di diversa e contrastante natura. C'è un fine di "spettacolarità". Un volontà di voler stupire. Centrale è un forte impatto visivo. Qui comincia ad affermarsi un rapporto tra soggetto, opera e spazio centrato sulle emozioni. Nelle camere delle meraviglie è possibile manipolare gli oggetti contenuti e scegliere il punto di vista da adottare per poterli osservare. Questa centralità del fruitore però scompare con l'affermarsi del museo tradizionale.

Con le forme interattive lo spazio non è più un concetto astratto come nelle prime forme museali, o semplice raccoglitore di oggetti d'arte, lo spazio diventa luogo di esperienza del fruitore. Lo spazio diventa

opera. Nelle tradizionali forme museali la spazialità, l'allestimento delle opere disvelano percorsi narrativi ben definiti. Un discorso ben organizzato. Le forme interattive al contrario contengono diversi percorsi possibili che si attualizzano in particolari forme con la sola partecipazione del visitatore. Il momento della fruizione risulta centrale, rende lo spettatore co-autore della creazione dell'opera, o meglio co-autore di una sua precisa realizzazione. Dunque la partecipazione è uno dei tratti distintivi degli spazi interattivi museali. Non più divieto di contatto ma necessità di interazione.

La presenza di suoni diventa parte integrante della fruizione, dell'opera stessa, realizza una netta differenza rispetto alle tradizionali forme museali. L'ambiente è immersivo, suoni e immagini sono coordinati per "avvolgere" lo spettatore e condurlo nel discorso dell'opera. Nei tradizionali spazi museali c'è neutralità degli spazi estetici finalizzata a poter raccogliere un maggior numero possibile di opere, comunque differenti l'un l'altra. Pertanto il contesto delle opere scelto, lo spazio, risulta essere spesso il più neutrale e sterile possibile. Inoltre per quanto riguarda la conformazione fisica degli spazi, mentre negli studioli, nelle gallerie e in alcune forme di musei tradizionali era spesso presente un varco con l'ambiente esterno, in queste forme museali, le cui opere sono quasi completamente interattive, c'è assenza di contatto diretto con l'esterno. Il fruitore è completamente immerso all'interno del discorso museale. Lo spazio crea un distacco con la realtà, richiede la partecipazione completa del suo visitatore. Vuole la sua mente. Vuole il suo corpo.

Dunque se nelle precedenti forme il discorso museale era costruito privilegiando la vista del fruitore, tutto la comunicazione era di carattere visiva, in questi nuovi spazi interattivi si ha un passaggio dal primato del senso nobile quale la vista, alla centralità dei sensi originariamente scartati quale il tatto. Tutta la corporeità del fruitore è al centro del discorso museale. Lo spazio è intriso di caratteristiche emozionali. Il fine è creare esperienza nel visitatore, non con la contemplazione ma con l'interazione. Come precedentemente analizzato l'interattività ha in sé un aspetto ludico nettamente contrastante con l'aspetto sacrale e spesso asettico delle forme museali precedenti.

Perché realizzare spazi interattivi

Nei musei interattivi il percorso museale risulta essere un vero e proprio viaggio sia fisico che concettuale all'interno dello spazio. Percezione sensoriale, interazione, e piacere ludico sono gli elementi principali. I visitatori fanno esperienza diretta dei concetti sui quali è fondato l'intero ambiente museale. Gli ambienti sono studiati per far sì che questo processo di immedesimazione e di conseguente riflessione avvenga con leggerezza, senza alcun particolare sforzo cognitivo, attraverso la percezione, mediante la vista, il tatto e l'udito. Tutti i sensi del fruitore sono chiamati in causa. Il visitatore seguendo, interagendo con le opere, si ritrova ad assumere un punto di vista voluto dagli allestitori. Lo spazio dell'ambiente museale interattivo diventa un luogo sociale, in cui i visitatori percepiscono e confrontano direttamente le loro esperienze.

L'apprendimento avviene in maniera sottile, senza alcuno sforzo, attraverso l'interazione. Anche senza prestare una attenzione particolare verso le opere contenute, il fruitore non può fare a meno che recepire ogni messaggio inscritto al suo interno. Il fruitore diventa ogni volta co-autore della maggior parte delle opere attualizzandole ogni volta in una forma diversa. L'opera diventa un evento ogni volta unico, risulta difficile ricreare in momenti diversi le medesime condizioni di sviluppo dell'installazione. Il fruitore è libero di toccare, di parlare, di interagire con le opere.

Dunque possiamo affermare che in questo lungo processo di evoluzione, gli spazi museali, si sono trasformati in osmosi con le esigenze del pubblico, della società entro cui vive. Il soggetto è diventato così parte essenziale di questi nuovi modi di fare museo. Il visitatore all'interno di questi spazi museali diventa protagonista di sempre nuovi e possibili costellazioni di senso, abbandona il ruolo di mero contemplatore, per coglierne il senso all'interno di fluide e sinestetiche esperienze.

Ciò che prima nei musei poteva essere colto solo attraverso lo sguardo, percepita quasi come immutabile ed eterna, l'arte, oggi si giunge a comprenderla toccandola, con un suono, un tocco, un semplice respiro. L'opera vive all'unisono con il tempo di chi ne fa esperienza al suo interno.

Attraverso realizzazione di spazi interattivi è quindi possibile superare quella mancanza di comunicazione tra arte e fruitore tipica dei musei di tipo tradizionale; il vuoto tra oggetto concreto e significato è cioè qualcosa che può essere colmato mediante l'esperienza, mettendo la persona al centro di ogni scelta.

L'opera d'arte appare, di conseguenza, molto più accessibile, fruibile, e consente alla persona, vero centro del progetto e dell'opera stessa, di comprendere durante un "viaggio", un'esperienza sensoriale.

PROGETTARE SENZA BARRIERE: ALTRE CATEGORIE DI UTENTI COINVOLTE

Attualmente sono piuttosto numerose le attrezzature e le strutture urbane che non presentano un sufficiente grado di fruibilità nei confronti di persone con deficit motori o sensoriali, sia temporanei che permanenti. Come detto precedentemente, le persone coinvolte dal tema dell'accessibilità costituiscono una percentuale decisamente importante della popolazione totale; ricordiamo che, con l'espressione "persone con deficit motori o sensoriali", ci si riferisce ad una casistica ampia e complessa, che non comprende soltanto le categorie di cui abbiamo parlato poco fa, ma comprende anche donne in gravidanza, donne con il passeggino, persone con capacità motorie momentaneamente ridotte a causa ad esempio di un incidente o persone che, a causa di una qualche patologia, presentano capacità cognitive e motorie diminuite. La presenza di barriere, di tipo fisico o percettivo, rende difficile o impossibile l'accesso ad uno spazio o ad un servizio pubblico anche per queste categorie di persone. In questo caso quello spazio risulta essere quindi non funzionale, in quanto preclude, o comunque non facilita, la fruizione ad un alto numero di persone.

Come afferma una donna intervistata presso la stazione ferroviaria di Chiusi "L'esperienza della gravidanza e quella di essere mamme con passeggini può, in alcuni casi, farci capire cosa significhi muoversi nello spazio per un disabile in carrozzella. Non è certo la stessa cosa (perché davanti ad una scala il passeggino può essere preso in braccio) ma si percepisce più concretamente il significato delle parole "barriera architettonica"... Per me è stato comunque abbastanza semplice superare la barriera architettonica, ma per una persona in carrozzella sarebbe stato più complicato. Probabilmente avrebbe perso quel treno. Questa esperienza mi ha fatto pensare quanto una diversità, che dovrebbe essere un ricchezza, possa complicare attività quotidiane per molti scontate."

Con l'entrata in vigore del Regolamento (CE) N. 1371/2007 è stata definitivamente introdotta l'accezione di «persona con disabilità» o «persona a mobilità ridotta» (PRM), definizioni equivalenti che indicano quelle persone la cui mobilità sia ridotta, nell'uso del trasporto, a causa di qualsiasi disabilità fisica (sensoriale o locomotoria, permanente o temporanea), disabilità o handicap mentale, o per qualsiasi altra causa di disabilità, o per ragioni di età, e la cui condizione richieda un'attenzione adeguata e un adattamento del servizio per rispondere alle loro specifiche esigenze. Il caso di Chiusi accomuna tutte le altre stazioni fer-

rovinarie: il servizio di assistenza per le stazioni ferroviarie effettuato da RFI, Rete Ferroviaria Italiana, è rivolto a diverse categorie di persone:

- persone che si muovono su sedia a rotelle per malattia o per disabilità;
- persone con problemi agli arti o con difficoltà di deambulazione;
- persone anziane;
- donne in gravidanza;
- non vedenti o persone con disabilità visive;
- non udenti o persone con disabilità uditive;
- persone con handicap mentale.

Come testimonia la stessa donna intervistata (notizia verificabile sul sito internet delle ferrovie italiane), il servizio di assistenza ai disabili è fruibile soltanto previa richiesta telefonica, con un preavviso di almeno 24 ore, telefonando ad un numero che, per di più, è a pagamento. Le attuali condizioni “tamponano” quindi il problema, senza fornire una soluzione in grado di risolvere il problema alla base e che consenta alla persona disabile di muoversi e di agire in piena autonomia o senza eventuali problemi organizzativi.

Problemi di simile entità possono essere riscontrati anche da chi, magari in seguito ad un incidente o ad un’operazione, si trova a dover utilizzare le stampelle o presenta comunque difficoltà nei movimenti; anche per questa categoria di persone, che è affetta da una disabilità soltanto momentanea, la sola presenza di un marciapiede o di un dislivello può rappresentare una sorta di ostacolo, che rende sicuramente più difficoltosi gli spostamenti. L’eliminazione, o ancor meglio la non-realizzazione, di barriere di questo tipo, facilmente realizzabile in quanto dipendente da una scelta progettuale che non richiede costi aggiuntivi, è in grado di costituire un miglioramento notevole nella vita di tutte le persone con disabilità, ed un miglioramento, anche se non immediatamente percettibile, anche per le persone che non sono interessate da problemi di questo tipo.

La nuova cultura del “Design for All” tiene conto delle differenze e delle condizioni delle persone, non solo

quelle fisiche, siano esse permanenti o momentanee, come la gravidanza o un braccio ingessato, ma considera anche gli stati d'animo e le circostanze in cui ci possiamo trovare mentre stiamo utilizzando alcuni oggetti. Noi siamo sempre in movimento, facciamo varie cose, spesso anche contemporaneamente; un progetto deve quindi considerare che noi utilizziamo gli oggetti o ci spostiamo nello spazio non solo in condizioni ottimali, ma anche quando siamo sotto stress, stanchi, nervosi, o mentre abbiamo le mani bagnate e i bambini intorno. Il design deve cioè pensare in modo concreto, immedesimarsi nelle reali situazioni di vita del singolo, o meglio, dei singoli. Nel momento della progettazione bisogna pertanto tener conto della funzionalità, dell'estetica, ma anche di una serie di variabili che possono intervenire mentre noi stiamo utilizzando quel dato oggetto. In questo modo maggiore sarà l'attenzione nel progettare e di conseguenza migliore sarà il risultato ottenuto.



Figura 19: Varie categorie di utenti interessate da disabilità

PROGETTARE ANCHE PER I GIOVANI

Una progettazione olistica, oltre a prestare attenzione a tutti quegli elementi che potrebbero andare a costituire una barriera architettonica nei confronti di determinate categorie di persone e ricercare quindi le soluzioni più idonee al fine di ottenere la massima accessibilità, deve senz'altro considerare anche la richiesta di servizi da parte delle persone stesse. I bambini, ad esempio, hanno spesso necessità di spazi dedicati, che siano in grado di stimolare la loro fantasia, che siano in grado di non annoiarli e che siano in grado di istruirli comunicando nuove nozioni. Allo stesso modo i giovani, anche se "sani" o comunque non interessati da disabilità motorie, devono essere considerati nelle fasi preliminari di progettazione; progettare per i giovani significa infatti includerli nelle scelte, senza costringerli a forme precostituite ma lasciando loro la libertà di scelta, senza che manchi inoltre la possibilità di un confronto.

L'inserimento di determinati servizi all'interno di un progetto, l'organizzazione di spazi destinati ad accogliere iniziative a loro rivolte, possono avere un effetto molto incisivo sul successo di un progetto; una buona offerta di servizi sarà sicuramente in grado di avvicinare un numero molto più alto di giovani, e di persone in generale. I tipi di servizi inseriti dovrebbero inoltre avere schemi orari che siano il più possibile compatibili con le esigenze dei giovani stessi; molto spesso assistiamo alla mancanza, anche in zone di potenziale interesse, di servizi nelle ore serali, ovvero proprio nelle ore libere dei giovani. Questo, di conseguenza, rende l'area poco vivibile, senza sfruttarne le potenzialità. Di fondamentale importanza è quindi prevedere spazi che facilitino l'interazione e stimolino l'interesse dell'utenza giovane, rendendoli maggiormente fruibili.

Anche se i giovani, soprattutto se privi di disagi legati a disabilità motorie, possono essere considerati l'utenza privilegiata quando ci si accinge a progettare un nuovo intervento, devono essere presi in esame, alla pari degli altri tipi di utenti. Perché questa operazione abbia successo, occorre comprendere i loro stili di vita, le loro abitudini, i loro interessi, i loro desideri, al fine di offrire un buon servizio e, di conseguenza, migliorare la loro qualità di vita. Un ambiente in grado di rispondere a tutte queste esigenze è, senza ombra di dubbio, un ambiente migliore (sia esso aperto o chiuso), da vari punti di vista: sociale, economico, funzionale e culturale.

DESIGN FOR ALL: ALCUNI ESEMPI

Come affermato precedentemente, la situazione odierna relativa all'accessibilità e alla fruibilità degli spazi pubblici è decisamente negativa. Troppo spesso incontriamo, sia all'interno di edifici pubblici, sia negli spazi urbani, così come nelle aree verdi, vari ostacoli di diversa natura, barriere che impediscono a numerose persone una fruizione ottimale e priva di ripercussioni anche a livello psicologico. Questa situazione porta, sempre più spesso, a costringere la persona "debole" a rimanere tra le mura di casa, considerate molto più sicure e "amichevoli", ma che in realtà precludono una serie infinita di azioni e di relazioni che gioverebbero sicuramente alla persona stessa.

Nonostante questa situazione è comunque possibile individuare una casistica di situazioni meritevoli di nota, realizzate seguendo i principi e la filosofia del "Design for All"; dall'architettura di spazi o edifici più o meno ampi, al design del singolo oggetto quotidiano, sono state elaborate soluzioni in grado da coniugare perfettamente funzionalità ed estetica, realizzando spazi e oggetti realmente destinati all'uomo, in tutte le sue condizioni.

Tra gli esempi possiamo ricordare la già citata rampa per disabili in Robson Square, progettata dall'architetto Arthur Erickson (Vancouver, British Columbia, 1980). La rampa, riprodotta su tre diversi livelli della piazza, è perfettamente integrata alla scalinata, in modo da non dover differenziare i due tipi di percorsi, e la sua pendenza rispetta le normative ed è in grado di consentire una percorrenza confortevole, soprattutto per chi si sposta in carrozzina.

È possibile in questo caso notare come una semplicissima ma intelligente scelta progettuale, che non richiede un incremento di fondi economici ai fini della sua realizzazione, è in grado di rispondere perfettamente alle esigenze delle persone con problemi motori, dando contemporaneamente vita ad una composizione architettonica di grande interesse e di buon impatto estetico.

Una soluzione analoga è stata adottata in Peter's Hill, a Londra, collocata a sud della Cattedrale di Saint Paul, sull'asse del Millenium Bridge e della Tate Gallery. Il progetto, come possiamo notare, cerca di raggi-

Figura 20: Robson Square, Arthur Erickson,
Vancouver, British Columbia, 1980.
Planimetria e sezione longitudinale

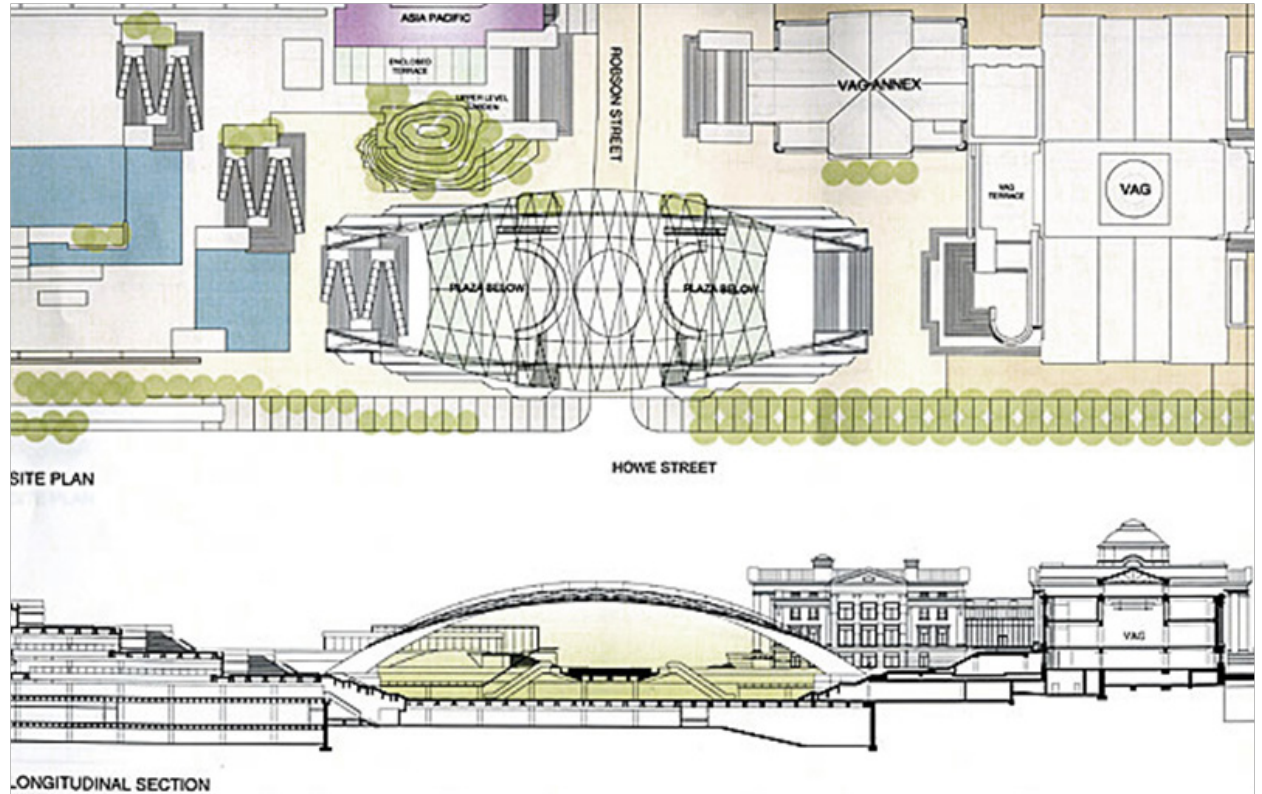


Figura 21-22: Peter's Hill, Londra



ungere la massima accessibilità attraverso la rete di collegamento con lo spazio pubblico. Anche in questo caso abbiamo un sistema di rampe e scale perfettamente integrate tra loro. L'intervento, inoltre, dialoga perfettamente con il contesto, anche grazie alla scelta dei materiali.

Altro esempio di grande interesse è quello di Parc de la Villette, progettato da Bernard Tschumi. Dal momento del suo completamento, avvenuto nel 1987, è diventato una popolare attrazione per i residenti di

Parigi e per tutti i turisti. Si stima infatti che 10 milioni di persone visitano il parco ogni anno per partecipare a una serie di attività culturali in esso organizzate. Con la sua collezione di follie architettoniche, giardini tematici e spazi aperti per l'esplorazione e l'attività, il parco ha creato una zona che riguarda adulti e bambini, quindi perfettamente in linea con gli obiettivi della progettazione inclusiva.

Il parco, luogo ispirato dalle idee di architettura post-modernista del decostruttivismo, in qualità di un esperimento architettonico che si articola tra spazio e forma, riguarda strettamente la capacità della persona di interagire. Secondo Tschumi, l'intenzione del parco era proprio quella di creare uno spazio destinato all'attività e all'interazione, senza seguire le organizzazioni tradizionali degli altri parchi. La vasta distesa del parco consente ai visitatori di camminare sul sito provando un senso di libertà e di opportunità per l'esplorazione e scoperta.

Ciò che caratterizza questo progetto è proprio l'attenzione nei confronti del destinatario: l'uomo, nella sua dimensione evolutiva, considerato in tutte le possibili sue sfumature, è il vero e proprio fulcro, attorno al quale ruota ogni decisione. Il successo di un tale approccio è testimoniato dalle stesse persone, che anno sempre numerose.

Numerosi sono anche i progetti che, sempre rifacendosi alla filosofia del "Design per All", si avvalgono della progettazione partecipata al fine di fornire una risposta concreta alle reali necessità dei cittadini. L'approccio partecipativo, che ha avuto molto successo, è una "tecnica" che implica il coinvolgimento attivo dei beneficiari potenziali nelle diverse fasi di un piano, fin dalla sua ideazione.

Molti, ad esempio, sono i progetti che ricorrono alla partecipazione dei bambini, che, per natura, hanno un atteggiamento "olistico"; sono in grado di considerare, durante le loro riflessioni, non solo le proprie necessità, ma anche quelle delle persone che li circondano. Esempi di progetti effettuati seguendo questo metodo sono il progetto "La città dei bambini", realizzato a Fano nel maggio 1991, la riprogettazione del cortile della scuola "Nicola Parisi" di Foggia e la trasformazione di uno spazio urbano degradato nelle im-



Figura 23,24,25: Parc de la Villette
Vista generale e spazi
destinati ai bambini



mediate vicinanze della scuola stessa, realizzati nel 2011.

Esistono inoltre alcuni progetti che si rifanno all'Universal Design a livello urbanistico: di notevole interesse è il progetto per il superamento delle barriere architettoniche e sensoriali di Pavia, esperienza di

didattica applicata realizzata grazie al dipartimento di Ingegneria Edile e del Territorio dell'università degli Studi di Pavia, che ha effettuato sperimentazioni e ricerche al fine di individuare criteri e soluzioni progettuali adeguate a garantire l'accessibilità e la fruibilità a tutte le categorie di utenti che compongono una società complessa.

La ricerca ha consentito di raggiungere alcuni risultati significativi, anche se non è possibile dichiarare il progetto ancora concluso. Tra i risultati raggiunti è possibile citare:

- la definizione di un sistema di valutazione dell'accessibilità urbana, basato su 21 parametri con relative schede di misurazione;
- una valutazione dell'accessibilità di una consistente porzione del centro storico della città di Pavia. Tale risultato, oltre a permettere di definire i contenuti della mappa "Pavia per tutti" può rappresentare un importante strumento per l'Amministrazione comunale per programmare, coordinare e sviluppare interventi di manutenzione ordinaria e straordinaria nelle diverse aree della città, stabilendo priorità di intervento in funzione delle reali esigenze del tessuto urbano.

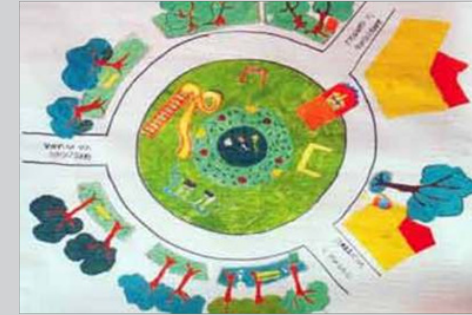
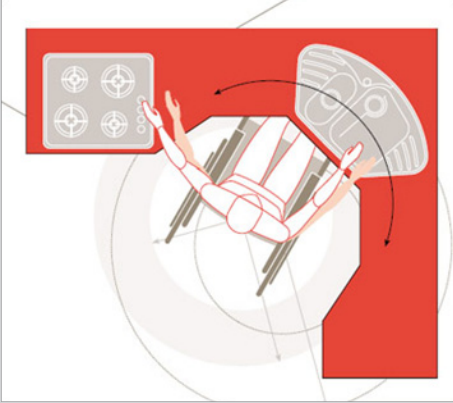


Figura 26-27: Esempi di partecipazione partecipata con i bambini

Figura 28-29: MAPability
Mappa del centro storico di Pavia riportante i livelli di accessibilità, formato cartaceo e digitale



Non mancano, infine, esempi di componenti di arredo realizzati al fine di poter essere facilmente utilizzati anche dalle categorie più deboli. Ad esempio, Scavolini ha realizzato Utility System, un innovativo sistema di elementi che permette a tutti coloro che hanno ridotte capacità deambulatorie, come disabili, anziani o persone dalle ridotte possibilità di movimento, di svolgere comodamente ogni tipo di attività prevista in questo ambiente. Il design di questi sistemi risulta essere decisamente gradevole a livello estetico e contemporaneamente è in grado di facilitare notevolmente il lavoro della persona, rendendola il più possibile autonoma. Gli elementi di Utility System sono applicabili a tutti i modelli in produzione; questa caratteristica consente così una maggior libertà di scelta estetica, in base alle proprie esigenze di gusto e di arredo.

Quelli proposti sono solo alcuni dei numerosi esempi di progettazione olistica che sono stati realizzati, o proposti, al fine di superare le differenziazioni tra le varie categorie di utenti e al fine di rispondere in modo più funzionale alle esigenze dei destinatari dei progetti stessi. Anche se si tratta perlopiù di soluzioni disorganiche che non consentono di risolvere il problema in modo sistematico, questi esempi fanno comprendere che tale approccio è facilmente applicabile sia all'ambito urbano, che a quello architettonico, fino a quello di arredo. Progettare includendo, fin dall'inizio, necessità e desideri di tutte le categorie di utenti possibili consente di realizzare un progetto molto più ricco, dal valore sicuramente elevato, perché assolve il suo reale compito; quello di servire le persone, facendole sentire tutte di pari dignità e consentendo loro le stesse opportunità.



Figura 30-31: Utility System
sistema ideato da Scavolini per
soluzioni di arredo inclusive



■ MILANO: ANALISI DEI SISTEMI TERRITORIALI ED URBANI



SVILUPPO URBANISTICO DELLA CITTA' DI MILANO

Il Comune di Milano ha una superficie relativamente piccola e quasi totalmente urbanizzata. La città vera e propria, il continuum urbano di edifici, piazze, residenze, fabbriche e servizi accessori supera di molto i confini comunali, continuando soprattutto verso Nord ed Est per parecchi chilometri.

Il modello di evoluzione urbanistica del Comune di Milano si sviluppa su un modello di cerchi concentrici. Quattro sono gli “anelli” principali: la cerchia dei navigli, la cerchia dei bastioni (o mura spagnole), la circonvallazione esterna e l’anello delle tangenziali. Dalle porte presenti sulle mura spagnole si diramano, a raggiera intorno al nucleo storico della città, le grandi vie di comunicazione che portano verso le strade statali. Rilevante importanza hanno avuto nell’urbanistica milanese i Navigli (la cerchia dei navigli prende il nome dall’interramento di parte dei navigli che scorrevano su quel tracciato). Oggi sono sopravvissuti tre rami, e si ritrovano tracce di questa storia nella toponomastica cittadina. Diverso invece lo sviluppo dell’area metropolitana, fortemente incentrato verso Nord, Nord-Est e Nord-Ovest, vedendo nell’area sud sia del comune che dell’area metropolitana un’area in buona parte agricola.

Contenuti dei piani regolatori di un secolo di urbanistica nella città di Milano:

1884-89 – Piano regolatore edilizio e di ampliamento (ing. Beruto):

il piano Beruto raddoppia la città esistente al 1881 (350.000 abitanti) tracciando una nuova circonvallazione attorno al nucleo storico compreso entro le mura spagnole. Viene prevista anche la nuova cerchia ferroviaria con lo Scalo Sempione e Porta Romana. Si localizza la nuova Piazza d'Armi che sostituisce l'area del Castello, il nuovo cimitero, il macello e le principali aree per servizi pubblici e verde. Le previsioni vengono completamente realizzate.

1912 – Piano regolatore edilizio e di ampliamento (ing. Pavia e Masera):

il piano prevede il completamento della cerchia ferroviaria con arretramento della Stazione Centrale, la creazione dello Scalo Farini e la creazione di una nuova circonvallazione stradale attorno alla precedente, la realizzazione di una nuova Piazza d'Armi, della Fiera, del Cimitero Maggiore, della zona sportiva di S.Siro e di quella universitaria di Città Studi. Con la realizzazione di alcuni sventramenti si avvia la terziarizzazione del centro storico. La città passa da 600.000 abitanti (1911) a 826.000 (1923), con la totale realizzazione delle previsioni di piano, ma anche con l'annessione di 11 comuni esterni.

1934 – Piano regolatore edilizio e di ampliamento (ing. Albertini):

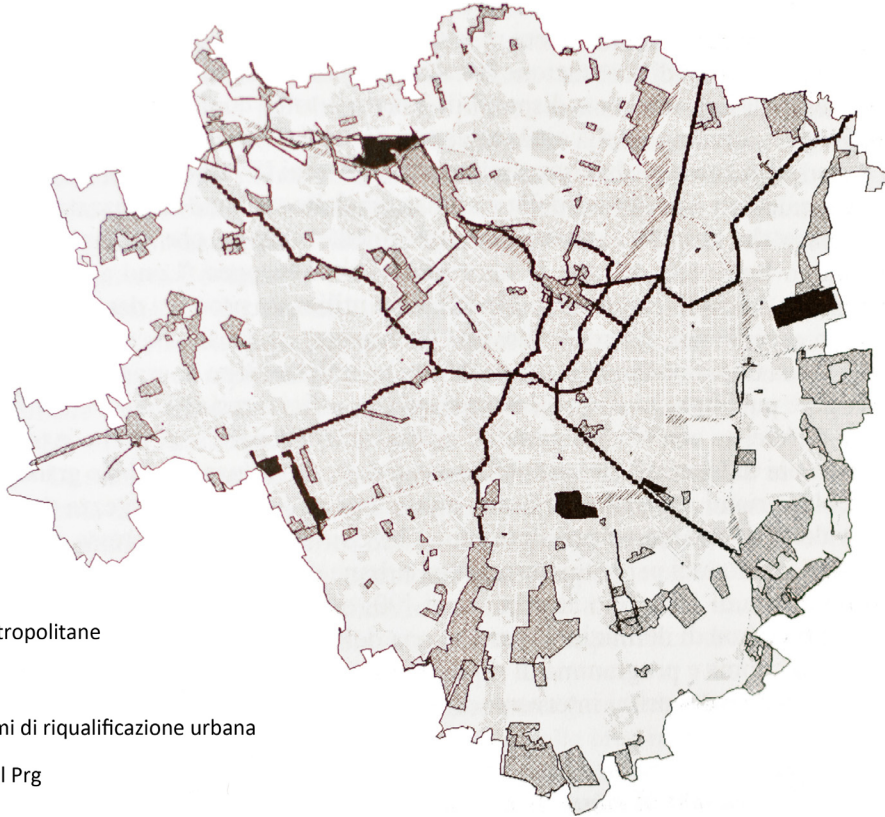
il piano prevede la creazione di una nuova circonvallazione esterna, con esasperazione del reticolo stradale su tutto il territorio comunale, l'arretramento della Stazione Centrale e il completamento degli sventramenti centrali. La popolazione aumenta da 1.000.000 abitanti (1934) a 1.230.000 (1951) con la realizzazione di parte delle previsioni e successiva interruzione per i fatti bellici.





1935 – Piano regolatore generale:

il piano disegna un nuovo sistema stradale con due assi attrezzati di penetrazione in relazione al sistema

autostradale, conferma il sistema ferroviario esistente, localizza il nuovo centro direzionale ed una serie di quartieri di edilizia economica e popolare attorno alla città esistente. Attua il decentramento industriale (1.000.000 di mq da industria a residenza e terziario). Conferma il sistema di viabilità per circonvallazioni e tangenziali. L'attuazione del piano contraddice alcune previsioni (assi attrezzati, gronda nord) e amplia le espansioni

1976-1980 – \ il piano si pon del sistema de olazione milar nel 1981; 1.35 la realizzazion e la realizzazic Le vicende ur atti di conten non più inqua come una citt; formazioni di



-  Linee metropolitane
-  Ferrovia
-  Programmi di riqualificazione urbana
-  Varianti al Prg

ione edilizia e i città. La pop- re (1.603.000 esse. Si avvia ioni del piano

documenti e rianti ufficiali, dossalmente, me delle tras-

Figura 32: Varianti al Prg
Programmi di riqualificazione urbana

Dal 1980, data di approvazione della variante generale, al 1990, vengono approvate dal Consiglio comunale 121 varianti al piano regolatore vigente che, seppur diversamente riferibili ai documenti direttori, vanno a stravolgere completamente le previsioni di piano senza configurare un riconoscibile disegno alternativo, anzi contraddicendo gli obiettivi di contenimento insediativo e di salvaguardia ambientale del piano adottato nel 1976.

Il quadro urbanistico territoriale che emerge dal nuovo stato di diritto a seguito delle varianti, sinteticamente esprimibili nelle destinazioni d'uso (superfici territoriali differenziate per azionamento) appare significativo. Aumentano le superfici destinate a insediamenti residenziali e terziari. Diminuiscono le superfici destinate agli insediamenti industriali, al verde pubblico e al verde agricolo.

La “deregulation” urbanistica milanese degli anni '80 è ben rappresentata dai dati calcolati a posteriori dalla sommatoria delle varianti autorizzate, ma presenta anche un'altra caratteristica, tipicamente italiana, che differenzia il capoluogo lombardo da tutte le altre grandi città europee (Londra, Parigi, Barcellona) che nel medesimo periodo hanno utilizzato processi deregolativi o eventi eccezionali, per realizzare una profonda trasformazione dell'immagine urbana tradizionale, arricchendola con la realizzazione di grandi progetti di opere pubbliche e di complessi privati per uffici e residenze. La differenza con le altre grandi e medie città europee sta nella sostanziale non attuazione delle grandi e piccole varianti al piano regolatore, motivabile ancora con la lentezza operativa dello strumento urbanistico, oltre che con uno scarso interesse degli operatori economici per le trasformazioni urbane di Milano.

La lettura e l'interpretazione del territorio milanese ha richiesto l'utilizzo di diversi strumenti di indagine, l'apporto di varie discipline, il confronto con diverse scale di riferimento. La geografia, la sociologia, la storia, l'economia, la statistica, l'archeologia, l'architettura e l'ingegneria accompagnano l'analisi prettamente urbanistica a diverse scale di riferimento ed in rapporto ad un ampio arco di punti di vista e temi. Tutto ciò ha restituito una lettura della città: una realtà complessa, costituita da parti eterogenee, caratterizzata da diverse tipologie e morfologie, vissuta e attraversata in modo differente secondo i diversi luoghi.

SERVIZI E ACCESSIBILITA`

Il concetto di qualità presente nell'esperienza di progetto delle politiche temporali urbane e nelle relative leggi di riferimento (L. 53/2000 per la Lombardia L.r. 28/2004), è particolarmente connesso agli abitanti (residenti e temporaneamente presenti) portatori di interessi dipendenti dalle loro caratteristiche antropologiche, di genere e di generazione; alle loro pratiche di vita quotidiana nei diversi territori che ne costituiscono l'ambiente di vita.

Dal punto di vista dei cittadini, quando si affronta il tema dei servizi, è necessario affrontare il problema della loro accessibilità (della quale la componente oraria costituisce, oggi, anche un tema urbanistico in ragione dei nuovi usi della città e del territorio).

Per far sì che sia garantita una migliore accessibilità ai servizi è necessario precisare di quale servizio si tratta e di quale individuo lo richiede e, per ciascun servizio, se si tratta dell'accessibilità del corpo al luogo dove si eroga il servizio o viceversa della prestazione di servizio presso il luogo in cui sta l'individuo. È inoltre utile sapere se si tratta di un'accessibilità telematica, se si tratta di un servizio da prestarsi occasionalmente, o al contrario da garantire con continuità, e così via.

Ma, più in generale, il problema, oltre all'evidente profilo organizzativo, ha più propriamente un carattere architettonico ed urbanistico, in quanto si tratta di dare forma fisica e temporale alla relazione tra il corpo dell'individuo e il servizio che esso stesso richiede. In questa relazione è insito il tema della qualità e accessibilità del servizio.

Il problema di affrontare il tema dell'accessibilità è quello di accogliere e rispondere alle esigenze degli abitanti, residenti e temporaneamente presenti in città secondo le loro diverse età della vita, secondo orari e calendari che spesso configgono tra loro e con i lavoratori dei servizi e secondo possibilità differenti di mobilità. Se facciamo riferimento, ad esempio, ai servizi localizzati, il problema della loro accessibilità è un problema di architettura delle città e dei luoghi ed ha implicazioni differenti in dipendenza della scala di riferimento assunta.

Per quanto riguarda il complesso di Brera, si è partiti da un'analisi urbana della città e della sua accessibilità garantita attraverso la rete dei mezzi di trasporto. La città di Milano è fornita di diversi sistemi di trasporto pubblico: la linea metropolitana, gli autobus, i tram, le linee ferroviarie (FS e FNM) ed il passante ferroviario.

Questi servizi fungono da collegamento per la città con i nuclei esterni (linea ferroviaria) e come collegamento all'interno della città (autobus, tram, metro). La presenza di questi servizi garantisce una buona fruibilità dei servizi forniti ai cittadini, e il servizio stesso di collegamento, in particolar modo quello metropolitano, agevola il raggiungimento dei luoghi di lavoro, di svago e tutti i servizi al cittadino in generale. Nello specifico del tema di progetto, il complesso di Brera è facilmente raggiungibile tramite:

- Linea metropolitana M2 (fermata Lanza)
- Linea metropolitana 3 (fermata Montenapoleone)
- Tram numero 1-4-8-12-14-27
- Bus numero 61-97

L'area può quindi dirsi ben servita e facilmente raggiungibile attraverso i mezzi di trasporto pubblici.

L'analisi è stata poi incentrata sui servizi, inerenti al tema progettuale della nuova Pinacoteca di Brera, presenti nel capoluogo lombardo e nell'area oggetto di studio. I servizi analizzati sono: musei, università, teatri e biblioteche. Queste categorie di servizi sono stati analizzati a scala urbana, in tutta la città, mentre per quanto riguarda Brera e il suo intorno sono state prese in considerazione anche altre attività, quali: cinema e gallerie d'arte.

Brera, ricopre un ruolo importante dal punto di vista dell'arte e della cultura, il quartiere, che ha come fulcro principale la Pinacoteca, è principalmente formato da esercizi commerciali inerenti all'arte e l'artigianato, gallerie d'arte, negozi di design, showroom permanenti, bar, ristoranti e locali per i giovani.

Quello di Brera, infatti, è un quartiere di rilievo durante la settimana del Fuorisalone Milanese e per altri eventi temporanei. Il Brera Design District, assieme alla zona dei Navigli e quella di via Tortona va inoltre a costituire uno dei principali centri milanesi dello svago serale.

SISTEMI DI TRASPORTO

L'incremento dei servizi di trasporto pubblico con autobus, metropolitane e linee tramviarie è evidentemente uno dei passi più significativi che possono compiere le municipalità che si propongono di proteggere l'ambiente e di salvaguardare la qualità dell'aria e della vita all'interno delle città. Anche la pedonalizzazione riveste un ruolo importante ai fini della sostenibilità e della qualità urbana; la creazione di reti e strade pedonalizzate invoglia le persone a muoversi più a piedi, riuscendo così a ridurre il traffico veicolare. La pedonalizzazione di alcune aree urbane consente inoltre una maggiore appropriazione dello spazio pubblico da parte dei residenti, conferendo allo spazio urbano un'atmosfera comunitaria più intima ed accogliente.

Il complesso edilizio oggetto di progetto è situato in una zona della città ben servita dai mezzi di trasporto pubblico, quali metropolitana, tram e bus. All'interno dell'area non sono presenti piste ciclabili, ma attraverso il progetto BikeMi si esprime il desiderio di conferire uno slancio all'utilizzo di biciclette e di promuovere l'innovativo servizio di bike sharing. Attualmente non sono presenti isole pedonali, ma solo alcune vie riservate al transito dei pedoni, come ad esempio via Fiori Chiari o via del Carmine, è però previsto un progetto da parte del comune per la realizzazione di tali isole. Per quanto riguarda il servizio offerto dalla rete metropolitana, è possibile notare che l'edificio risulta facilmente raggiungibile. Il complesso Brera si trova infatti in una posizione equidistante dalla fermata Lanza della linea 2 e dalla fermata Montenapoleone della linea 3.

Come già detto, a Milano è presente BikeMi, nuovo servizio di Bike Sharing nato per favorire la mobilità dei cittadini grazie all'uso della bicicletta. BikeMi viene utilizzato per spostamenti brevi specialmente all'interno del centro storico, all'interno del quale è presente una fitta rete di postazioni BikeMi presso le quali è possibile rilevare o depositare la propria bicicletta. La stazione più comoda per il nostro sito si trova esattamente davanti all'entrata dell'edificio in via Brera.

MILANO E IL MIGLIORAMENTO DELL'ACCESSIBILITÀ AI MEZZI PUBBLICI

Nel corso degli anni gli investimenti per l'abbattimento delle barriere architettoniche legate al trasporto pubblico cittadino sono stati cospicui e costanti, passando prima attraverso la sperimentazione e, successivamente, attraverso l'adozione di dispositivi specifici che hanno portato al graduale miglioramento del livello di accessibilità. Tuttavia ancora molte sono le questioni che attendono una soluzione e in ATM siamo pienamente consapevoli delle difficoltà che molti cittadini incontrano quotidianamente nell'accesso ai mezzi.

Il triennio 2009-2011 prevede cospicui investimenti, prevalentemente in autofinanziamento, dedicati sia all'adeguamento e alla manutenzione dei mezzi e delle infrastrutture sia all'adozione di nuovi dispositivi specifici. In fase preliminare all'avvio del piano, ATM ha realizzato una mappatura completa dei mezzi e delle infrastrutture secondo l'indicatore Full Handicap Compliance (FHC), da cui è emerso un livello di accessibilità dei mezzi di trasporto pubblico cittadino pari al 56%, valore per cui Milano si colloca, a confronto con le principali realtà a livello mondiale, in posizione intermedia ma in posizione superiore rispetto a città europee come Londra e Berlino. L'obiettivo del piano è di migliorare, nel corso del prossimo triennio, il livello di fruibilità del trasporto per le persone con disabilità da un lato e, dall'altro, di assicurare un più comodo e facile uso dei mezzi alle persone anziane, alle famiglie che viaggiano con bambini o a chi si sposta con bagagli.

1. Disabilità motoria

La linea metropolitana dispone di: montascale, per consentire alle persone disabili in carrozzella di raggiungere i diversi piani della stazione e di risalire in superficie; ascensori, collegano i diversi piani tra di loro e con l'esterno; percorso con segnaletica, tutte le stazioni sono dotate di segnaletica specifica per indirizzare le persone verso gli impianti di risalita/discesa, attraverso un percorso specificatamente studiato.

Inoltre le linee metropolitane sono disposte di adeguati servizi igienici, per garantirne la piena accessibilità, soprattutto nelle stazioni di grande afflusso. Alla barriera d'ingresso è riservato un varco regolato da una barra a movimento orizzontale.

Per quanto riguarda la disabilità motoria è prevista una ristrutturazione delle banchine di fermata ubicate

lungo il percorso di alcune linee già servite da vetture e pianale ribassato. La nuova struttura delle banchine consente inoltre un migliore utilizzo della rampa estraibile dai veicoli. Ai fini di garantire la continuità dei percorsi agevolati, le fermate sono dotate di scivoli in corrispondenza degli attraversamenti stradali.

2. Disabilità visiva

La linea metropolitana per quanto riguarda la disabilità visiva è dotata di un percorso tattile a terra e della mappa tattile della stazione, servizi igienici adeguati, varco alla banchina di ingresso, pavimento in rilievo di segnalazione del limite di sicurezza (striscia gialla) a bordo della banchina, pavimento in rilievo di segnalazione della giunzione delle due unità di convoglio, annunci vocali.

3. Disabilità uditiva

Per quanto riguarda la disabilità uditiva, le linee metropolitane sono dotate di avviso virtuale di convalida del documento di viaggio; display con segnalazione visiva della destinazione del treno e del tempo di attesa del convoglio.

IL PIANO DELLA MOBILITA' CICLISTICA E MiBici

Lo sviluppo della mobilità ciclabile è un tassello fondamentale nelle politiche di miglioramento dell'ambiente urbano e di sviluppo della mobilità sostenibile promosse dal Comune di Milano. Questo Piano porterà Milano a raggiungere nel 2015, in concomitanza con l'arrivo di Expo in città, i 190 km di estensione della rete, a fronte dei 100 km attualmente esistenti.

Nell'estate 2010 sono iniziate le opere per la realizzazione di 30 km di piste ciclabili, tra tratte nuove e riqualificazione di tratte esistenti. In particolare, è in fase avanzata la realizzazione dei seguenti itinerari ciclabili:

1. Stazione Centrale, Repubblica, Oberdan, Venezia

Questo itinerario congiunge la Stazione Centrale con corso Venezia all'altezza di via Palestro e sarà ultimato a fine aprile 2011; 5,49 km sono di nuova realizzazione.

2. Cerchia Navigli

Anche questo itinerario, per 4,65 km di nuova realizzazione, sarà ultimato ad aprile 2011 e corre lungo la Cerchia dei Navigli: Castello, Cadorna, Carducci, De Amicis, Molino delle Armi, Santa Sofia, Francesco Sforza, San Damiano, Senato, Cavour.

Entro la fine del 2011, inoltre, il servizio di bike sharing BikeMi raddoppierà il numero delle stazioni presenti sul territorio (che diventeranno 200) portando a 3.650 le attuali 1.400 biciclette disponibili. L'area si estenderà verso la periferia interessando tutte le zone di decentramento.

Il Piano della ciclabilità della Provincia di Milano "MiBici" cerca di diffondere l'utilizzo della bicicletta quale mezzo di trasporto primario, capace di soddisfare anche gli spostamenti sistematici casa-scuola e casa-lavoro e di accesso ai servizi, e non solo quelli ricreativi o sportivi rispetto ai quali si era sino a allora incentrata la politica dell'ente.

Da queste premesse MiBici ha individuato una specifica strategia di azione, basata sulla 'valorizzazione' del patrimonio di realizzazioni e di progettazione esistente, e sulla costruzione di un contesto program-

matico e normativo unitario entro il quale collocare ed orientare le politiche degli enti (Provincia, Comune, Enti Parco ecc.) a favore della mobilità ciclabile.

Come insegnano le esperienze nordeuropee, lo sviluppo della ciclabilità deve basarsi, oltre che sullo sviluppo di specifiche attrezzature ad essa dedicate, anche sulla costruzione di un contesto più complessivo (urbanistico, normativo, sociale, culturale) che favorisca l'uso della bicicletta.

In termini operativi Mibici ha in primo luogo identificato, dopo un lavoro di concertazione con tutti i comuni e gli altri enti interessati, una rete di interesse provinciale, sulla quale ha deciso di concentrare la propria azione. Tale rete risulta formata da itinerari continui che garantiscono il collegamento tra nuclei insediati limitrofi, l'accesso ai principali poli urbanistici di interesse (poli scolastici, complessi sportivi e sanitari, emergenze storico-monumentali ecc.), ai nodi del trasporto pubblico (a partire dalle stazioni dei treni e della metropolitana), ai grandi sistemi ambientali (parchi, corridoi verdi, sistema delle acque ecc.). MiBici non è tanto un insieme di grandi itinerari disegnati a scala provinciale su cui appoggiare un sistema complementare di connessione, quanto un sistema di collegamenti locali tra polarità e sistemi urbani che consenta a regime di recuperare anche itinerari continui di lungo raggio (dal Piano identificati come rete portante). Per questo non è soltanto formata da itinerari 'della provincia', ma in larghissima parte da tratti più o meno importanti delle reti ciclabili urbane sviluppate dalle singole municipalità.

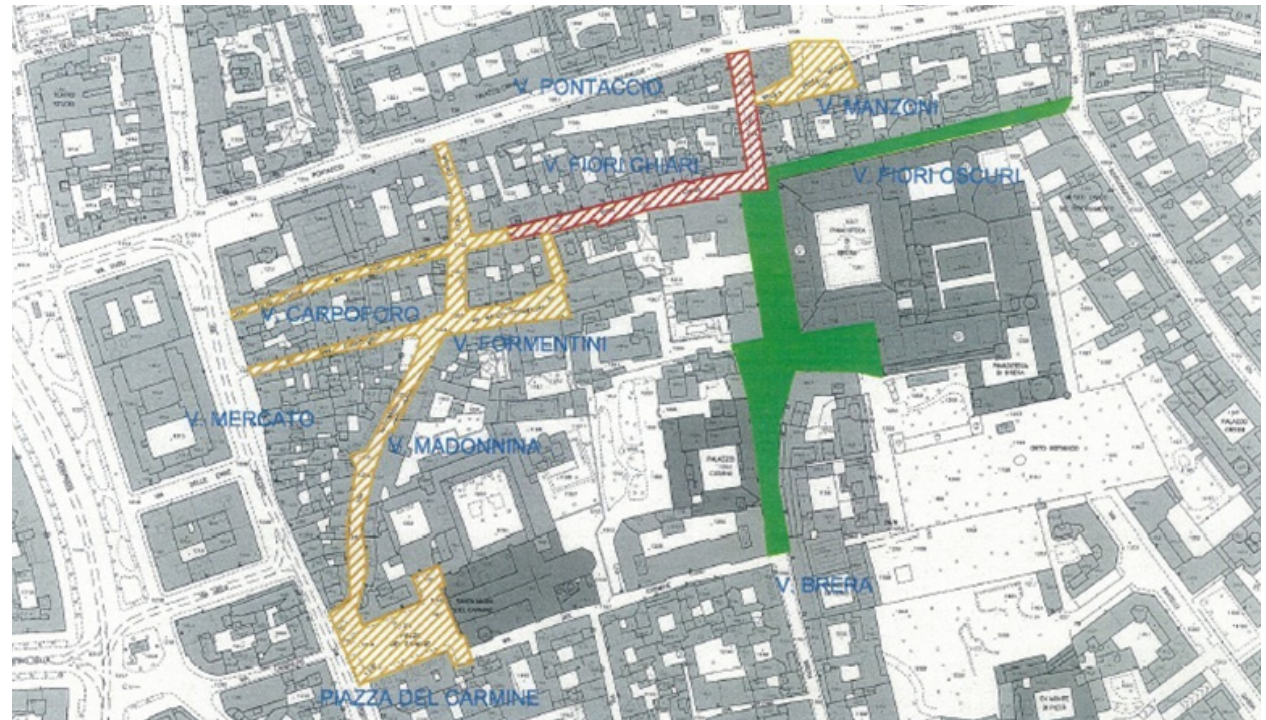
Figura 33: Milano, Piano della mobilità
ciclistica






AREE PEDONALI

Il 10 gennaio 2011 il Comune di Milano ha iniziato i lavori finalizzati a migliorare la qualità ambientale di Brera e ad estendere la rete pedonale e ciclabile nel centro città. L'intervento si inserisce nel più ampio progetto previsto dal "Piano della mobilità ciclistica" per il centro città e riguarda l'ampliamento della zona pedonale – che già attualmente comprende il tratto di via Brera fra via Pontaccio e via Fiori Chiari, via Fiori Chiari, via San Cristoforo, via Madonnina e piazza del Carmine a via Fiori Oscuri e al tratto di via Brera fra del Carmine e via Fiori Chiari, che vengono riqualificati.

Figura 34: Milano, Progetto comunale approvato relativo alle aree pedonali



Legenda

-  Area Pedonale già esistente
-  Area Pedonale già esistente collegata all'area pedonale Brera - Fiori oscuri
-  Area Pedonale Brera - Fiori oscuri

L'intervento è finalizzato a migliorare la qualità ambientale di Brera estendendo l'area pedonale e potenziando la rete ciclabile nel centro di Milano. Via Fiori Oscuri e via Brera, nel tratto fra via del Carmine e via Fiori Oscuri, diventano pedonali. I lavori sono pertanto volti a riqualificare queste vie per adeguarle alla nuova caratterizzazione pedonale.

Via Brera, da piazzetta Brera a via Fiori Oscuri

Civici pari da 22 a 28, civici dispari 19 e 21

Questo tratto di via Brera diventa pedonale come già è il tratto successivo fino a via Pontaccio.

Rimane la differenza di livello tra marciapiedi e carreggiata voluta dalla Soprintendenza per mantenere l'assetto originario, ma i primi diventano più ampi e godibili dai pedoni, passando dai precedenti 2,60 metri a 6 metri circa, mentre si restringe a 6 metri lo spazio centrale per la viabilità.

Viene mantenuta la stazione BikeMi esistente e si rinnova l'illuminazione pubblica.

Data la nuova destinazione pedonale di questo tratto la sosta non sarà più consentita, sono invece previste rastrelliere per biciclette.

Via Fiori Oscuri

Civici pari 2 e 4, civici dispari da 3 a 13

Via Fiori Oscuri, in continuità con via Fiori Chiari, diventa pedonale e viene ridisegnata eliminando i dislivelli fra marciapiedi e sede stradale.

Con l'Ordinanza n. 66108 del 2 maggio 2011 il Comune di Milano ha stabilito la disciplina viabilistica della nuova area pedonale di via Brera (fra via del Carmine e via Fiori Oscuri) e di via Fiori Oscuri, con divieto di transito e sosta dalle 00.00 alle 24.00 di tutti i giorni della settimana salvo le eccezioni di seguito elencate. Il transito è consentito a:

- residenti e domiciliati nella nuova pedonale e nei tratti già in precedenza pedonali di via Brera (tra via Fiori Oscuri e via Pontaccio) e di via Fiori Chiari (dall'incrocio con via Brera al civico 24),

- veicoli di soggetti che hanno la disponibilità esclusiva di box o posto auto all'interno dei civici dell'ambito pedonale,
- taxi e veicoli a noleggio con conducente diretti per servizio a civici dell'ambito pedonale,
- veicoli per operazioni di carico e scarico merci, dalle 9.00 alle 12.00 e dalle 16.00 alle 17.00 dei giorni feriali dal lunedì al sabato,
- mezzi di soccorso, emergenza e polizia,
- biciclette,
- veicoli appositamente autorizzati.

SISTEMA DEL VERDE

Nonostante i suoi 16 milioni di mq di spazi verdi, nell'immaginario collettivo Milano non risulta dotata di un sistema di spazi aperti e verdi sufficienti e di qualità. Questo avviene perché il verde è di frequente costituito da aree discontinue e non sempre di comoda accessibilità.

Il PGT, attraverso la costruzione di una nuova dorsale di città pubblica, connessa direttamente ai grandi sistemi ambientali della regione urbana, propone un'idea ambientale permeabile ed unitaria, dalla città verso il suo hinterland e viceversa. A ciò si deve aggiungere un nuovo sistema di mobilità, sia collettivo sia individuale, che ne favorirà l'accessibilità, ed inoltre un sistema di servizi al cittadino alle diverse scale in grado di dialogare anche con territori ora per lo più marginali e pressoché abbandonati.

Il Piano troverà la collocazione per nuove aree verdi e riqualificherà quelle esistenti, aumentando ancora la dotazione di verde pubblico, quasi triplicando la dotazione di verde per cittadino. Il Piano del verde diventa, quindi, lo strumento in grado di gestire e mettere in relazione tutte le azioni presenti e future che insistono sul territorio milanese, definendo le linee guida per lo sviluppo delle nuove aree verdi per una rinascita dello spazio pubblico della città.

L'obiettivo del Piano non si limita solo a fornire dati quantitativi o indicazioni per una migliore gestione dell'esistente, ma ben si definisce le linee guida per una rinascita dello spazio pubblico milanese, diventando strumento in grado di gestire e mettere in relazione tutte le azioni presenti e future che insistono sul territorio milanese, parte integrante e imprescindibile del Piano dei Servizi all'interno del nuovo Piano del Governo del Territorio. Obiettivo è una città più verde. Capace di ricreare condizioni diffuse di naturalità, connettendo gli spazi aperti urbani con i grandi parchi dell'area metropolitana e salvaguardando e riqualificando le residue aree agricole.

IL VERDE ALLA SCALA URBANA

Il tema di una struttura pubblica organizzata a rete si declina alla scala del territorio metropolitano attraverso il progetto dei parchi periurbani e dei raggi verdi. Il Parco Agricolo Sud, insieme al sistema verde del parco del Lambro, al Parco Nord e al Parco delle Groane, costituisce un sistema ambientale di corona, risorsa e opportunità fondamentale per riqualificare e attribuire valore ai margini della città. La corona ambientale definita dai parchi periurbani costituisce un sistema, insieme ad altri spazi aperti della città, per mezzo dei raggi verdi.

I raggi verdi, elementi portanti della strategia ambientale di Milano, sono otto percorsi pedonali e ciclabili circondati dal verde che collegheranno il centro con la periferia, formando una rete estesa di 72 chilometri con i nove parchi che circondano il territorio urbano milanese. Gli otto percorsi saranno terminati entro il 2015, attraverso la realizzazione di nuovi tratti, la riqualificazione di quelli esistenti e il completamento con opere a verde.

Ad aprile 2011 è stata terminata la realizzazione del 1° Raggio verde che collega Porta Nuova al Naviglio della Martesana, per 7,66 km di itinerario ciclo pedonale.

Una volta terminati i lavori per il 1° Raggio Verde, cominceranno quelli per il 7° Raggio verde, che congiungerà il Castello a Rho, per 5,20 km di itinerario ciclo pedonale.

ANALISI DEI FLUSSI

Ai fini di una completa analisi urbana sono stati analizzati i principali flussi che interessano la città di Milano, sia in entrata che in uscita.

Innanzitutto sono stati considerati i lavoratori e gli studenti pendolari in entrata e in uscita da Milano. Come si può facilmente evincere dai grafici, c'è una netta maggioranza di pendolari (studenti e lavoratori) in entrata rispetto a quelli in uscita. In particolar modo si può notare che soprattutto per quanto riguarda i flussi degli studenti, la differenza è molto elevata.

Gli schemi presenti nelle pagine successive evidenziano il grande potere attrattore del capoluogo lombardo sotto l'aspetto dei servizi sia scolastici che lavorativi. Il Comune di Milano, il grande polo attrattore della regione, soffre del pendolarismo come utenza della città le cui ricadute economiche sono oggetto di studi approfonditi. Oggi il suo orientamento dichiarato è quello di ridurre il fenomeno, attraendo residenti dai Comuni della seconda fascia e trattenendo la popolazione che intenderebbe spostarsi.

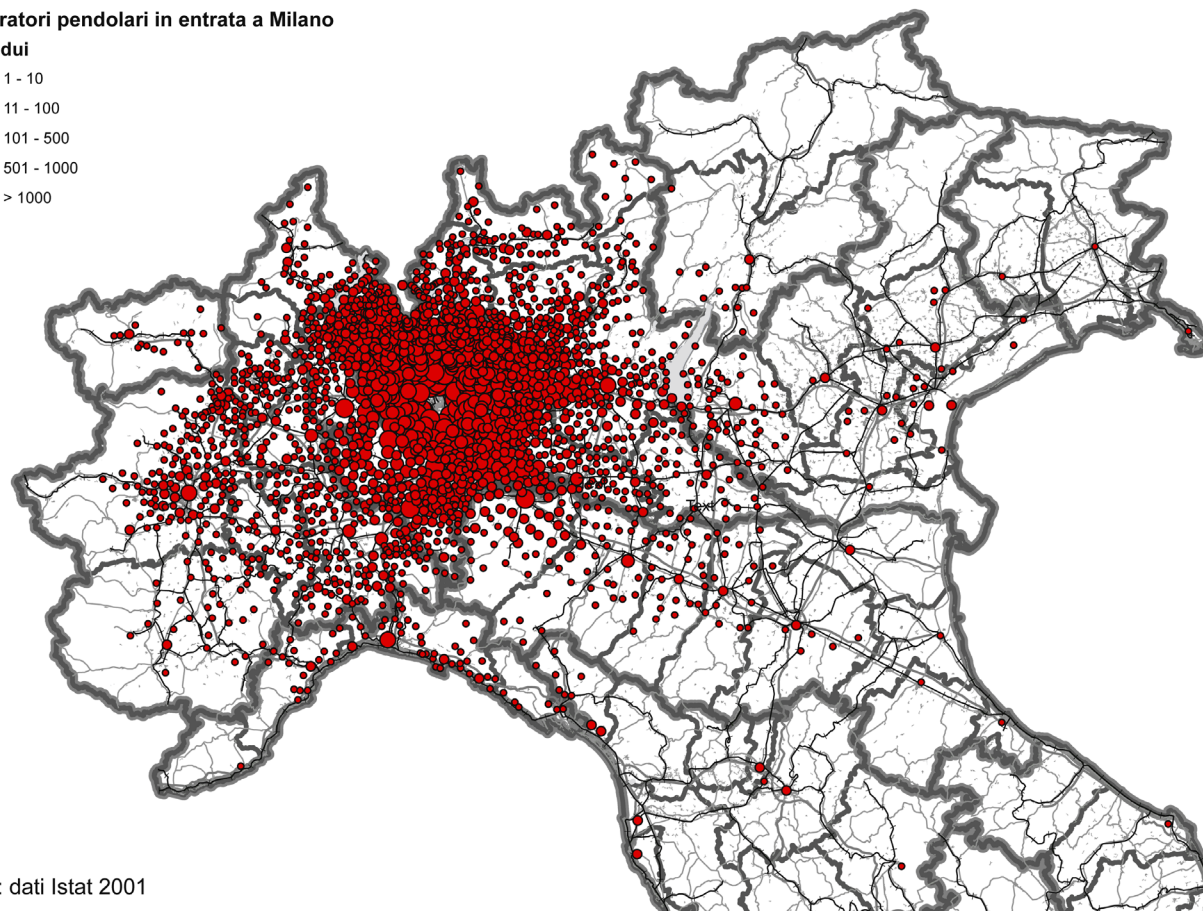
Dobbiamo andare molti anni indietro per trovare la data di nascita del pendolarismo, quello che assedia Milano, forse dobbiamo risalire ai primi fenomeni di industrializzazione del Paese. Nel 1930 c'erano già 100.000 pendolari che gravitavano su Milano e negli anni '60 si arriva ad una cifra di 300.000.

Da alcuni studi ISTAT, i pendolari italiani sono 13 milioni e tra il 2001 ed il 2007 sono aumentati del 35,8% con un tasso di crescita del 6% annuo. Oggi i pendolari rappresentano il 22% della popolazione italiana. Alla base di questo fenomeno, oltre ad un aumento di più di un milione di nuovi occupati, sta sostanzialmente la perdita di popolazione delle grandi città (-4,8 % tra il 1991 e il 2006) e l'aumento conseguente di residenti diffusi nei Comuni della prima cintura urbana e della seconda.

Figura 35: Milano, lavoratori pendolari in entrata in entrata

**Lavoratori pendolari in entrata a Milano
individui**

- 1 - 10
- 11 - 100
- 101 - 500
- 501 - 1000
- > 1000

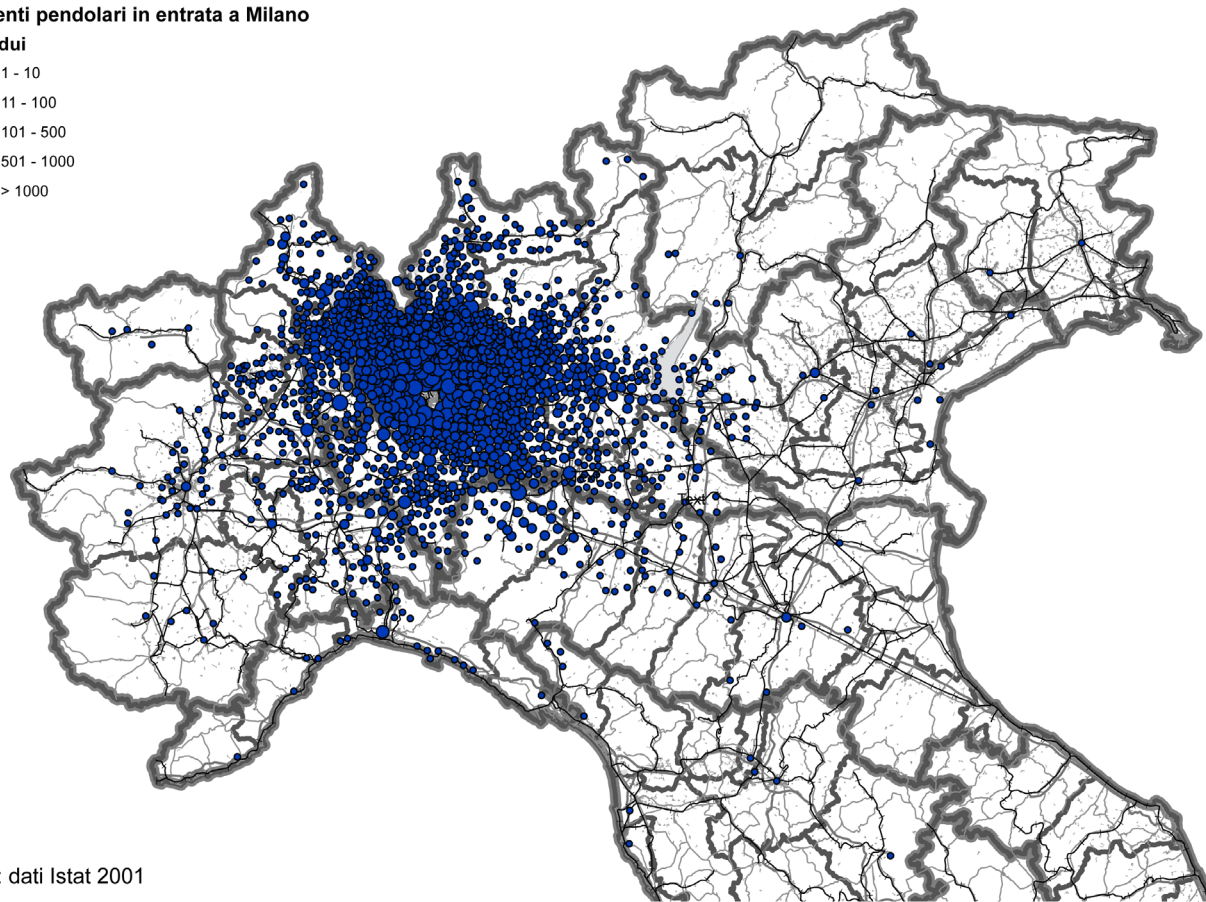


Fonte: dati Istat 2001

Studenti pendolari in entrata a Milano

Individui

- 1 - 10
- 11 - 100
- 101 - 500
- 501 - 1000
- > 1000



Fonte: dati Istat 2001

Figura 36: Milano, studenti pendolari in entrata

Figura 37: Milano, lavoratori pendolari in uscita

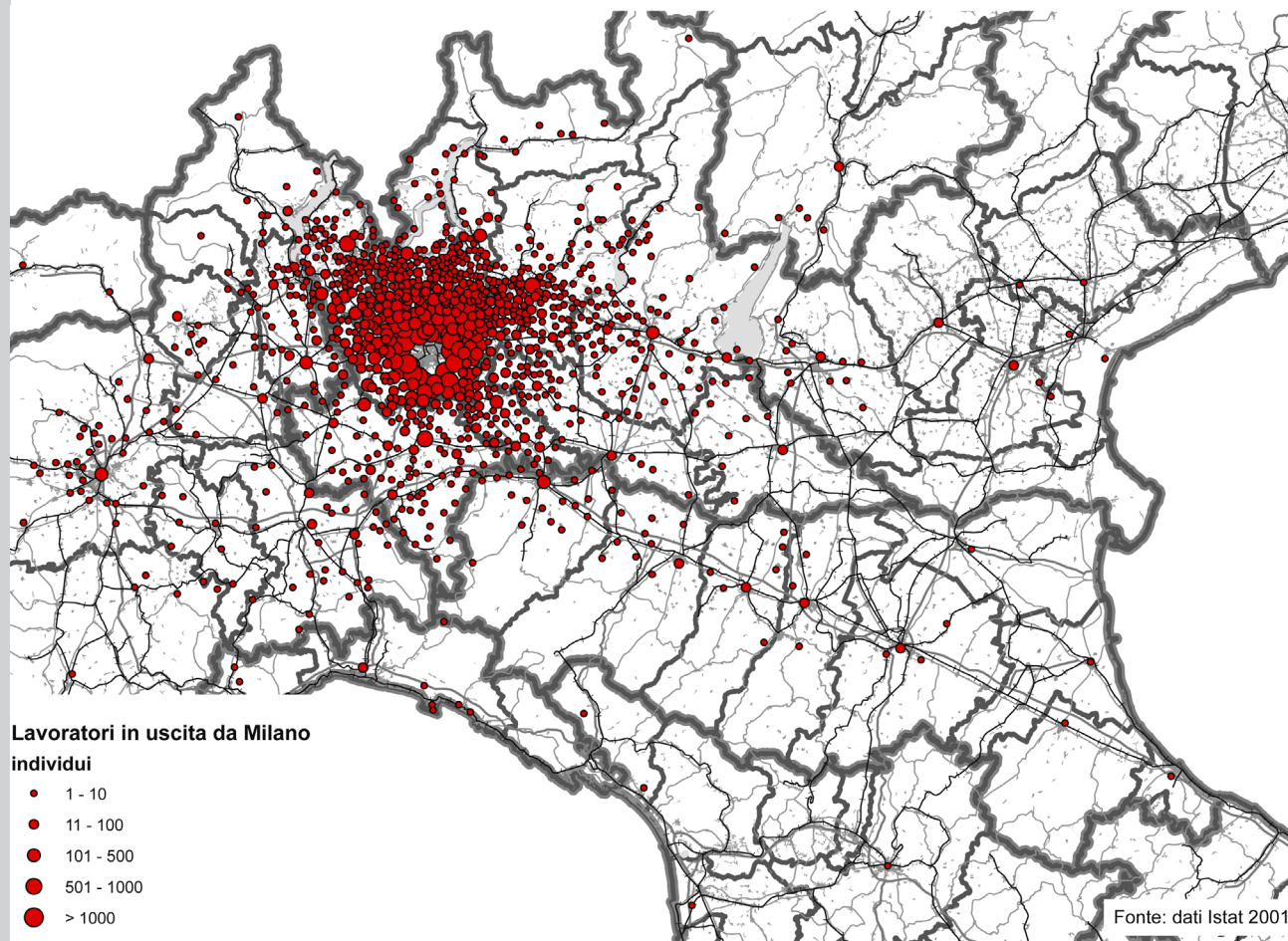
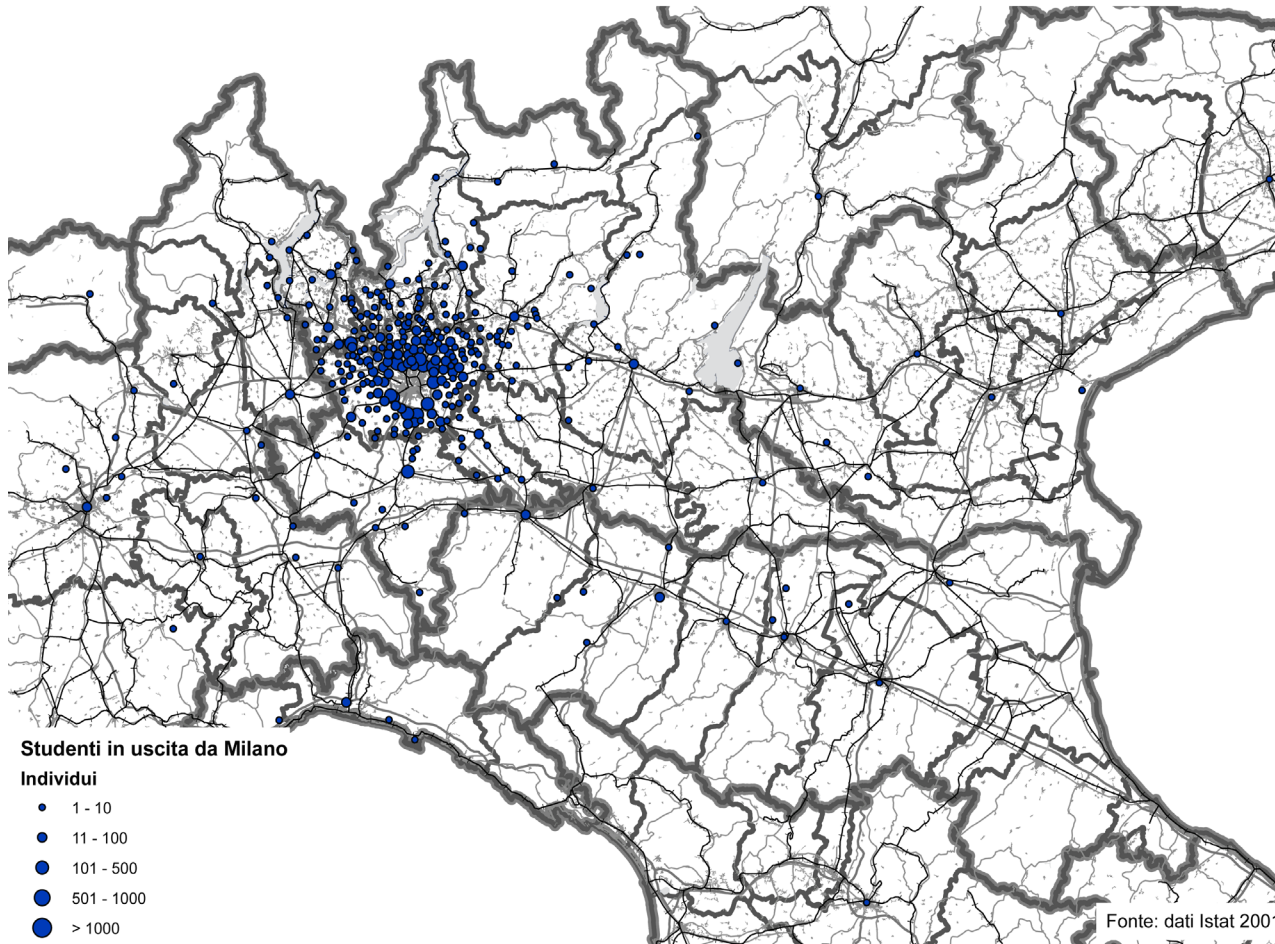
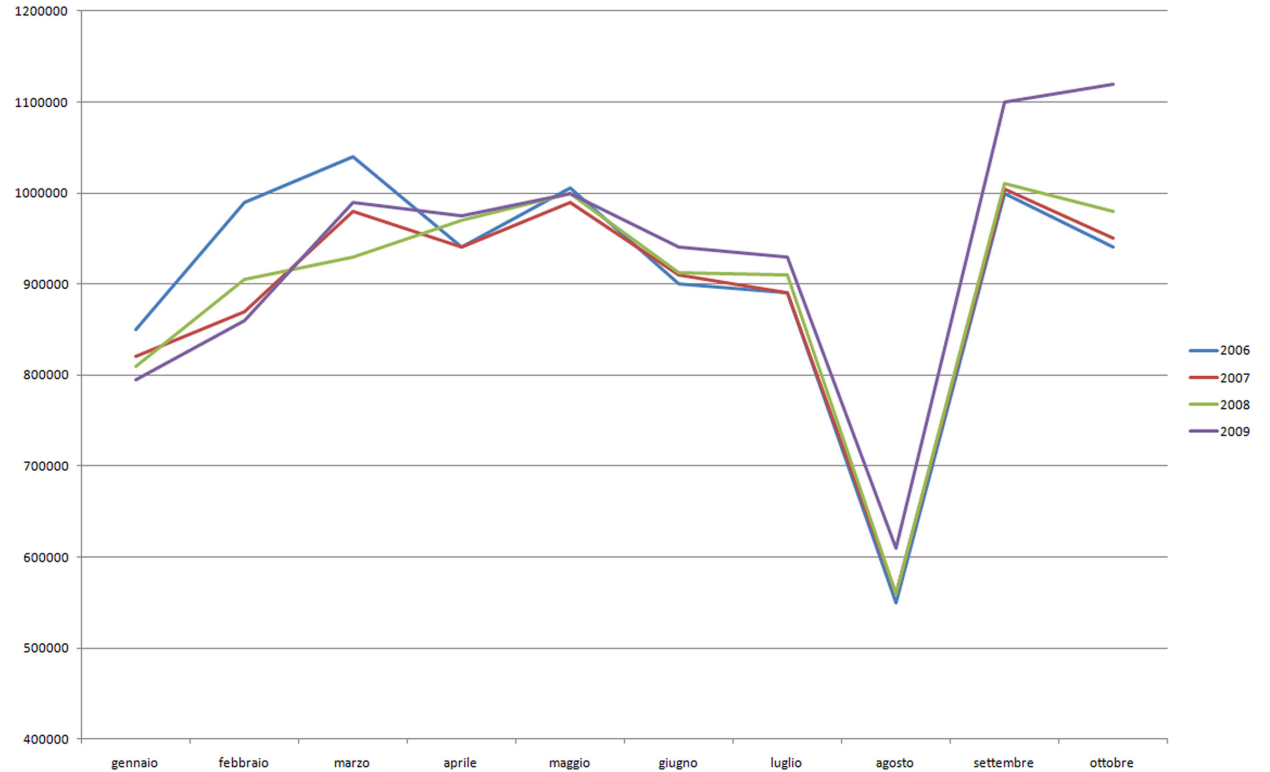


Figura 38: Milano, studenti pendolari
in uscita



Un altro aspetto considerato è quello relativo ai flussi turistici. Occupandoci di un progetto relativo al recupero e restauro di un importante polo attrattore dal punto di vista culturale, come la Pinacoteca di Brera, i dati relativi ai turisti possono risultare molto importanti per condurre un'analisi dettagliata.

Figura 39: Milano, Flussi turistici - presenze mensili totali



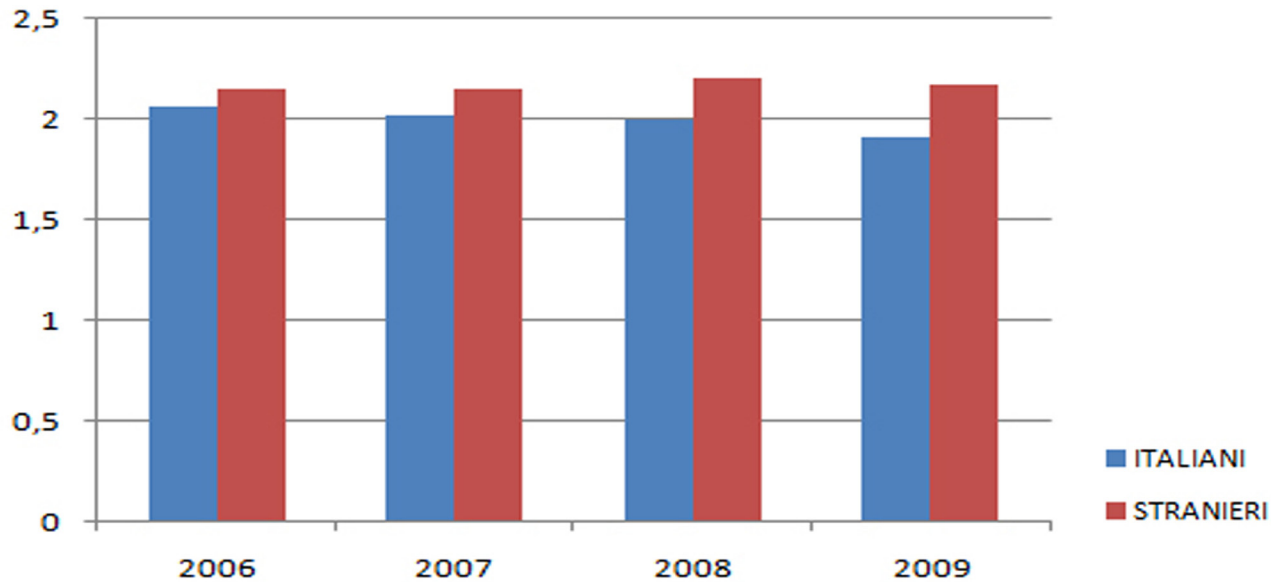


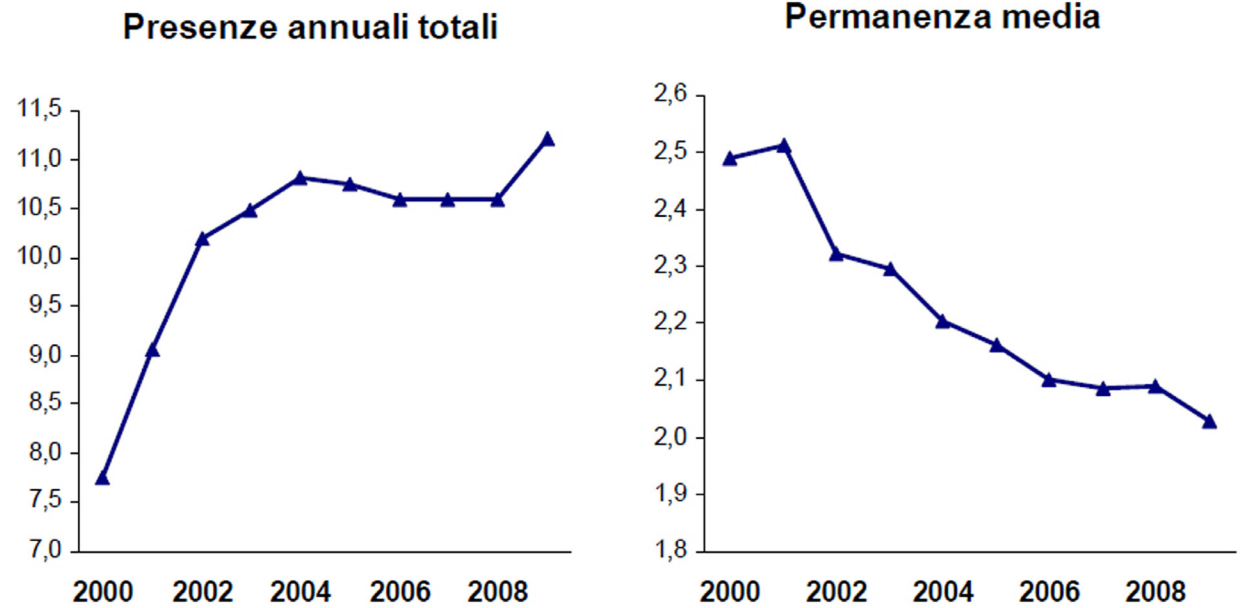
Figura 40: Milano, Flussi turistici - presenze annuali, italiani e stranieri

Un altro aspetto considerato è quello relativo ai flussi turistici. Occupandoci di un progetto relativo al recupero e restauro di un importante polo attrattore dal punto di vista culturale, come la Pinacoteca di Brera, i dati relativi ai turisti possono risultare molto importanti per condurre un'analisi dettagliata.

I grafici mostrano la presenza e la permanenza (annuale e mensile) di turisti italiani e stranieri. Numerose indagini indicano una tendenziale diminuzione della durata del soggiorno, sia per il turismo leisure che per il segmento business. A Milano, la permanenza media si attesta infatti al di sotto delle 2 notti per gli italiani, mentre la lunghezza del soggiorno medio degli stranieri si colloca poco al di sopra (tra 2,15 e 2,20).

Sono stati analizzati i flussi relativi alle strutture museali e alle visite (dati provenienti da indagini ISTAT). La Pinacoteca di Brera nel 2010 ha avuto 154.688 visitatori paganti e 132.144 non paganti, per un totale di 286.832 visitatori e 1.226.177,50 € di introiti lordi.

Figura 41, 42: Milano, Flussi turistici; Permanenze annuali totali e permanenza media



Nell'anno 2010 la Pinacoteca si è collocata al diciassettesimo posto tra i 30 musei italiani con maggior numero di visitatori (286.832). Al primo posto c'è il Circuito Archeologico "Colosseo, Palatino e Foro Romano" di Roma (5.113.920), mentre al dodicesimo posto il Cenacolo Vinciano di Milano (337.946 visitatori).

Infine i dati relativi alle settimane della cultura: nel 2010 sono stati registrati 13.602 visitatori, con una variazione del 3,59% rispetto al 2009.



■ PALAZZO BRERA: ANALISI STORICA

3

LE ORIGINI

Le origini del complesso di Brera (da Braida, luogo incolto fuori dalla città) risalgono al XII secolo. E' documentato infatti fin dalla metà del XII secolo, che l'area nord-est dello stabile attuale, risale al tempo dell'ordine degli Umiliati, i quali possedevano già una "casa" nel 1202 e nel corso del Due-Trecento erano giunti a completare il convento e la chiesa di Santa Maria occupando un'area non vastissima, delimitata sul lato nord verso la contrada dei Fiori da un giardino e dal prato del monastero. La parte confinante con l'attuale Via Brera di proprietà della congregazione religiosa era limitata al solo ingresso della chiesa, mentre gli altri edifici prospicienti la contrada erano di proprietà diverse. La costruzione della chiesa subì diverse modifiche per terminare nel 1347 secondo un'iscrizione in latino sul portale maggiore che attribuisce l'opera a Giovanni di Balduccio da Pisa. La torre campanaria fu in parte abbattuta nel VVI sec., mentre la facciata trecentesca venne distrutta agli inizi del XIX sec.

L'Annoni paragona il complesso conventuale per impianto e caratteristiche costruttive ed altri coevi e analoghi nelle vicinanze di Milano: Chiaravalle, Morimondo e Viboldone, ma anche ad altre chiese monastiche della città quali S. Marco e S. Maria del Carmine.



Figura 43: F.C. Carcano, "Copia d'una porzione delle mappe catastali con la proprietà dei Gesuiti Brera", 1768. Milano, Archivio di Stato

PROGETTI E INTERVENTI DI MARTINO BASSI

Nel 1572 il convento passò all'ordine dei Gesuiti per volere di S. Carlo Borromeo, a seguito della soppressione dell'ordine degli Umiliati nel 1570, con l'impegno che vi creassero delle scuole e un collegio.

“Vivissimo era il traffico e il lavorio della lana, e gli Umiliati ne facevano la parte maggiore. Nel 1305, questi di Brera appunto avevano inviato qualcuno dei loro a piantarne manifatture sino nella Sicilia. Gran credito perciò godeva quest'ordine; e sovente ai membri di esso affida vasi pubbliche incombenze, singolarmente di riscuotere le gabelle, percepire i dazi alle porte della città, trasportare pecuni, conservare pegni. Ma essendo di ogni istituzione umana il corrompersi, tralignarono anche gli umiliati: le ricchezze e i beni acquisiti furono convertite male; all'operosità subentrarono l'ozio e i vizi che ne conseguono; immensi tenimenti erano tenuti in commenda da pochi prevosti che sfoggiavano in lusso di tavola e di trattamenti: tanti che gli scandali che ne nascevano indussero San Carlo Borromeo a domandarne l'abolizione nel 1570, destinando gran parte dei loro beni a favore di un ordine allora nascente, i Gesuiti. Questi pure, passato il loro tempo, vennero dal papa disfatti e il grandioso palazzo che essi avevano fabbricato in Brera fu destinato all'istituzione, all'astronomia, alle belle arti, di cui oggi colà le scuole ed i modelli”. Questo è ciò che scrive Cesare Cantù a proposito dell'ordine degli Umiliati e del Palazzo di Brera.

Bassi propose diverse soluzioni di espansione per il complesso soprattutto in direzione di Via Fiori Oscuri. Tutte le soluzioni prevedevano vari cortili monumentali. Inoltre il Bassi effettuò un importante rilievo dell'edificio esistente che proveniva dagli Umiliati. Sul fianco nord di S. Maria di Brera iniziò la costruzione di una nuova ala per i Gesuiti che si indirizzò con un corpo di fabbrica articolato in maniera assai semplice, necessario per qualunque soluzione finale adottata, e si sviluppò verso via Fiori, come prova la pietra di fondazione datata 1591 ivi ritrovata nel 1881.

A causa del costo della costruzione muraria e per la non completa disponibilità dell'area, che rendeva difficile l'esecuzione della seconda parte dei progetti del Bassi verso cui sembrava essersi indirizzata la scelta dei padri, i lavori procedettero in modo molto rallentato. I Gesuiti avevano però ben chiaro che la loro costruzione avrebbe dovuto imporsi sugli altri edifici cittadini circostanti arricchendo il decus della città,

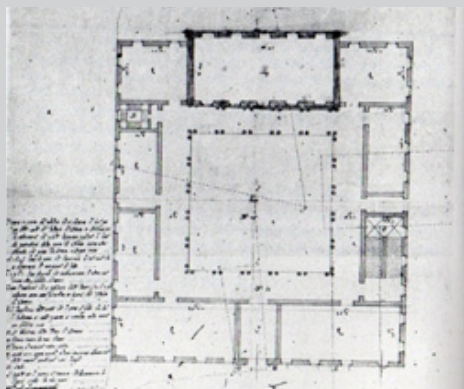
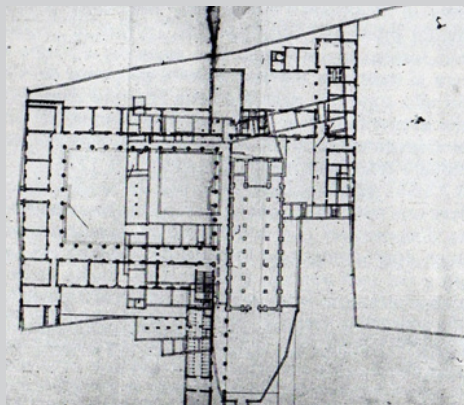


Figura 44: M. Bassi, “Progetto complessivo per il Convento e Collegio dei Gesuiti”, 1573/90. Milano, Biblioteca Ambrosiana.

Figura 45: M. Bassi, “Progetto per la costruzione delle scuole dei Gesuiti in Brera”. Milano, Biblioteca Ambrosiana.

come già avevano affermato colla realizzazione della casa e della chiesa di S. Fedele. Premessa indispensabile per una monumentalità della forma architettonica era la regolare definizione del perimetro dell'area di loro proprietà e di quella da occuparsi con la nuova ala di fabbricato: iniziarono così le trattative con la Città di Milano tramite il Giudice delle Strade per poter ottenere il raddrizzamento dei confini verso le due pubbliche strade dei Fiori e di Brera. I contratti furono stipulati dapprima per Via Fiori, su cui guardava una parte del terreno dei padri tenuta a giardino e delimitata da un muro di cinta. Un rilievo del 1614 eseguito da Giovanni Battista Pessina mostra chiaramente la situazione sottolineando l'irregolarità stessa del tracciato del muro di cinta, e la presenza, ai limiti orientale e occidentale, di case private a confine dell'area gesuitica. Nel 1627 un altro rilievo dello stesso Pessina mostra la zona necessaria ai Gesuiti per poter "squadrate il sito", e, secondo i padri, vista l'irregolarità stessa del tracciato del muro della contrada dei Fiori, quel poco di strada "non scomoda ma più tosto aggiusta la medesima strada". Questi accordi indicavano che probabilmente il corpo di fabbrica iniziato nel 1591 si andava avvicinando a Via Fiori (si trattava forse di un muro parzialmente continuo destinato oltre che ad essere parete portante delle nuove strutture, anche elemento di separazione fra le due parti del convento caratterizzate da funzioni diverse), e, secondo quanto prevedevano i nuovi disegni preparati da Francesco Maria Richini, nonostante i padri lamentassero d'essere in convento assai miserevole e disagiato, i Gesuiti erano in grado nello stesso 1627, grazie ai contributi di privati e della città di Milano, di realizzare "due scuole capaci e maestose, che sole sono commode et onorevoli", verosimilmente le prime due risvoltando dal Convento su Via Fiori e in direzione di Via Brera (C. Baroni).

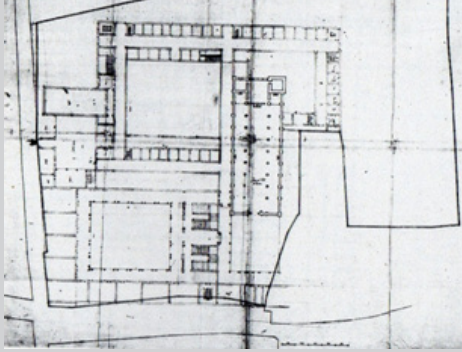


Figura 46: F.M. Richini, "Progetto complessivo per il Convento e il Collegio dei Gesuiti", prima del 1628, Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi

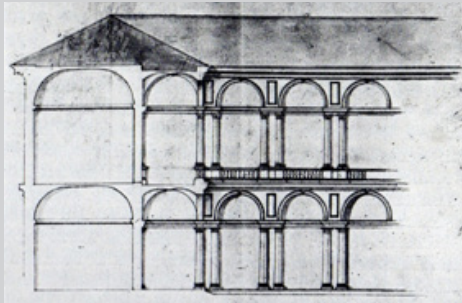


Figura 47: M. Bassi, "Progetto per la costruzione delle scuole dei Gesuiti in Brera". Milano, Biblioteca Ambrosiana

FRANCESCO MARIA RICHINI E IL NUOVO PROGETTO

I progetti di Martino Bassi furono rivisti da Francesco Maria Richini, figura dominante dell'architettura milanese della prima metà del Seicento e protetto dal cardinale Federico Borromeo. Richini aveva previsto ampliamenti e ristrutturazioni su tutto l'impianto. Progettazione e lavori, tra aggiustamenti e modifiche, proseguivano a rilento e appena nel 1651 il generale dei Gesuiti approvava il progetto definitivo del Richini che prevedeva per l'esterno un paramento in mattoni rosso scuro, rinforzato agli angoli e scandito da robuste paraste a bugnato in ceppo grigio, sporgenti cornici marcapiano e finestre con frontoni alterni, sempre in pietra. Per l'interno, oltre a due cortili "rustici", era previsto, sull'esempio del collegio Gesuitico di Roma e di quello Borromeo a Pavia, un grande cortile rettangolare a due ordini di logge a serliana, con eleganti colonne di granito rosa, capitelli tuscanici a piano terreno, ionici al piano superiore. Il collegamento tra cortile e loggiato era assicurato da un maestoso scalone a doppie rampe. Richini aveva disegnato una piazza porticata, un vero quadriportico, davanti alla chiesa di S. Maria di Brera, sempre ponendosi in continuità con la tradizione milanese, visti i progetti da lui preparati per la ristrutturazione della chiesa di S. Ambrogio.

I padri, a seguito di un sopralluogo con Carlo Buzzi nel 1656, potevano concordare col Giudice delle strade la porzione di spazio da scambiare con la città di Milano per poter raddrizzare il profilo verso Via Brera e quindi proporsi l'inizio della costruzione delle logge del cortile.

Quando Bernardo Richini morì nel 1658 i lavori continuarono sotto la direzione del figlio Gian Domenico, di Gerolamo Quadrio e di Giorgio Rossone, i quali probabilmente rispettarono i lineamenti fondamentali del piano del 1651.

Negli anni tra il 1670 e 1674 iniziarono i lavori per l'edificazione delle logge e dello scalone. Mentre la parte settentrionale e orientale del cortile procedeva bene, quella meridionale avanzava con diverse discussioni e polemiche, tanto che fu necessario stendere un nuovo disegno generale, approvato dal superiore nel 1679.

Purtroppo i disegni del Richini non sono arrivati fino a noi ma possiamo rifarci ai piani del 1679 per ricostruire un quadro della disposizione generale fissata per il Convento e per il Collegio. Lavanderia, forno, ripostiglio, cucina, un grande refettorio rettangolare, affiancato da un ampio scalone d'accesso al piano superiore dov'era prevista la sartoria dei padri, e tutti i locali di servizio erano situati attorno ad cortile rustico verso via Fiori. Nella parte riservata alle scuole è prevista, al primo piano, la eliminazione del loggiato al lato sud del cortile, occupando tutto lo spazio un grande salone per le scuole.

Alcune obiezioni, avanzate probabilmente dal Quadrio, interessavano più da vicino la parte destinata alle scuole e, come sappiamo da alcune memorie dei padri (Med. 87, ff. 241/246), proponevano un nuovo ingresso da aprirsi su Via Brera, l'eliminazione dello scalone e un cambio di ordini del cortile. La disputa dovette trascinarsi per alcuni anni, ma si chiuse intorno al 1686 con la decisione dei padri di mantenere invariate le opere del cortile, e di realizzare solo delle modifiche al progetto della portineria del convento, per renderla più luminosa: si sottolineava che anche a Roma molti cortili avevano logge solo su tre lati senza che questo causasse difetto o difformità. La possibilità delle lunghe e continue discussioni sulla forma e la realizzazione dell'ala meridionale del cortile era favorita dal fatto che la costruzione di esso era stata fatta solo per metà, essendo la restante parte ancora occupata da case private e non essendo i padri in grado di far fronte all'acquisto e alla fabbrica, come loro stessi dichiaravano il 5 settembre 1684, rinunciando nei confronti del proprietario, il senatore Trotti, al diritto di prelazione sull'acquisto di uno stabile adiacente la piazza della chiesa, perché "impossibilitati a proseguire la fabbrica del porticato davanti alla chiesa e scuole".

I padri avevano spesso dispute con confinanti e privati; in particolare erano impegnati in discussioni continue con il Trotti, per vertenze di scoli d'acque e servitù varie. Grazie a queste discussioni siamo tuttavia in grado di avere una documentazione, ricca anche di due disegni sullo stato del collegio anche nel lato sud. Uno dei due accompagnava una disputa riguardo l'altezza del muro divisorio tra le due proprietà, che il Trotti dovette portare a un'altezza di circa bz. milanesi 24, corrispondente all'incirca al terzo piano di un edificio civile, altezza imposta dai gesuiti con l'aiuto di Brevi papali, per sottrarre il loro giardino agli sguardi

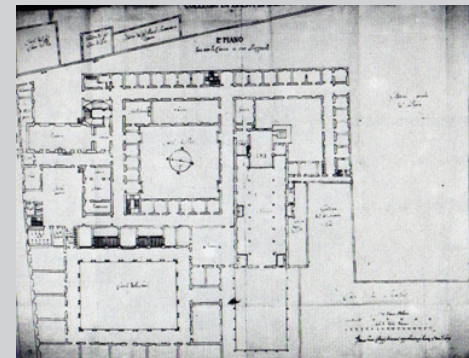


Figura 48: "Progetto approvato di sistemazione del pian terreno del Collegio di Brera", 1679. Roma, Archivio Gen. Gesuiti

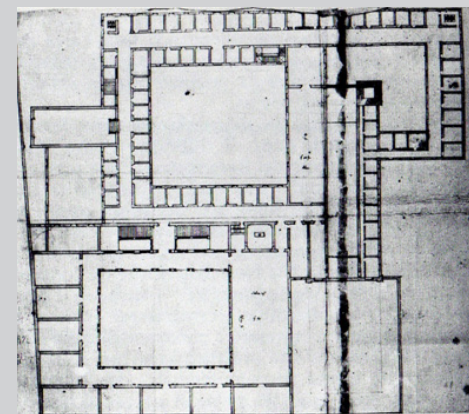


Figura 49: "Progetto di sistemazione del primo piano del palazzo Braidense con biblioteca", 1675/80. Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi



Figura 50: Facciata della chiesa di S. Maria nella Brera del Guercio”, da G. Giulini, “Memorie spettanti alla storia... di Milano”, Milano, 1760

indiscreti dei confinanti; il disegno ci offre l’immagine del giardino dei Gesuiti, strutturato in due ampi quadri circondato da viali e con boschetto al limite occidentale.

Nel grosso volume dal titolo *Case professe dei Gesuiti*, conservato presso la Biblioteca di Brera, troviamo l’unica pianta globale rimastaci del collegio gesuitico, sicuramente databile tra il 1758 e il 1764. In essa il disegnatore, che ha rilevato e completato lo stabile anche nelle parti non ancora costruite, ha contraddistinto con acquarello grigio scuro le parti già realmente eseguite (come è chiaramente dimostrato dal riscontro con tutta la documentazione su riportata) ed ha colorato in grigio più chiaro le parti non ancora realizzate e solo ipotizzate, quale ad esempio tutta la parte di sud-ovest occupata ancora da case private, mentre nel disegno è previsto un prolungamento dell’edificio conventuale, a sud-ovest dell’antica chiesa (forse in linea con una morsa nel muro, lasciata forse per favorire una eventuale continuazione della fabbrica, che l’ingegnere Francesco Malatesta cita nel 1709 in una relazione in cui descrive accuratamente l’impianto di Brera); ed ha proposto un rifacimento (che l’attendibilità generale del disegno non consente di non ipotizzare come effettivamente proposto) di tutta la chiesa di Brera in forme moderne e sul livello della strada, eliminando così un edificio che il gusto del tempo giudicava di forme gotiche e barbare. Ulteriore motivo d’interesse è dato dall’ingresso segnato aperto su Via Brera che dà nuovo fondamento alle discussioni riportate sullo scorcio del XVII secolo, e che del resto era già apparso anche nella incisione illustrante il Collegio Braidense contenuta nella accurata *Descrizione di Milano* di Serviliano Lattuada, a cui possiamo con cautela, prestar fede, anche se il collegio appare, così com’era naturale per una immagine illustrativo-celebrativa di una gloria di Milano, completato su tutta la fronte verso Via Brera. Infine apprendiamo anche che la libreria gesuitica non era più collocata a pian terreno ma nel luogo esattamente corrispondente al piano superiore, in un altrettanto ampio vano con elegante volta che aveva obbligato al rialzo dell’ala dello stabile com’è dimostrato chiaramente dalla costruzione ancora oggi esistente. L’album gesuitico e il suo disegno ci sono preziosi anche perché riferiscono la destinazione dei vari vani. Tra i luoghi di interesse particolare notiamo tutta l’area dei servizi (con refettorio e sartoria) attorno al cortile rustico, su Via Fiori, oltre il quale si apriva a pian terreno la Spezieria del convento, e ai piani superiori stanze e loggia. Passando all’ala orientale è ben visibile accanto allo spazio occupato dai due vasti saloni un’ampia

area occupata da sale, tinelli, camere, e foresterie, ecc...

Ora proprio su questo complesso organismo era intervenuto, nell'angolo sud-est il padre Ruggero Boscovich, costruendo tra 1764 e 1765 una specola per le osservazioni astronomiche, di cui non abbiamo alcun disegno contemporaneo e di cui non è più rintracciabile neppure il modello ligneo fatto eseguire dal Boscovich e che nel 1962, secondo quanto affermava F. Zagar, era ancora a Brera. Essa comunque doveva essere costituita da un rialzo non eccessivamente elevato comprendente una ampia sala ottagonale con terrazze e finestre tutt'attorno, sormontata agli spigoli meridionali da due cupolette mobili destinate l'una ad un sestante e l'altra ad un settore equatoriale.

Questa era la situazione generale del collegio di Brera quando nel 1774 Giuseppe Piermarini venne chiamato a dare progetti per la sua trasformazione in sede delle pubbliche scuole, inserendovi anche una pubblica Biblioteca e una Accademia di Belle Arti.

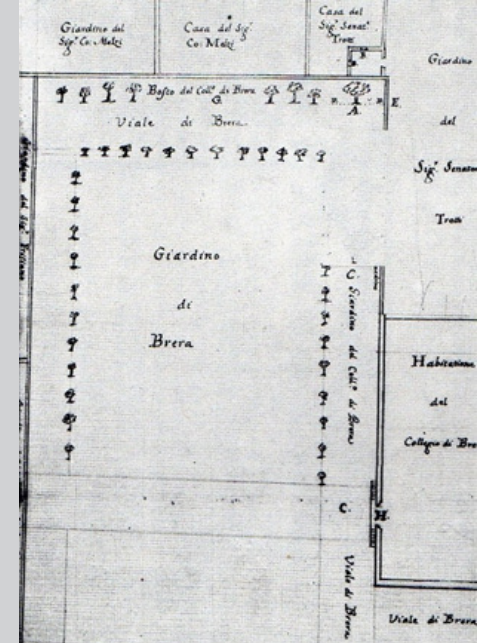
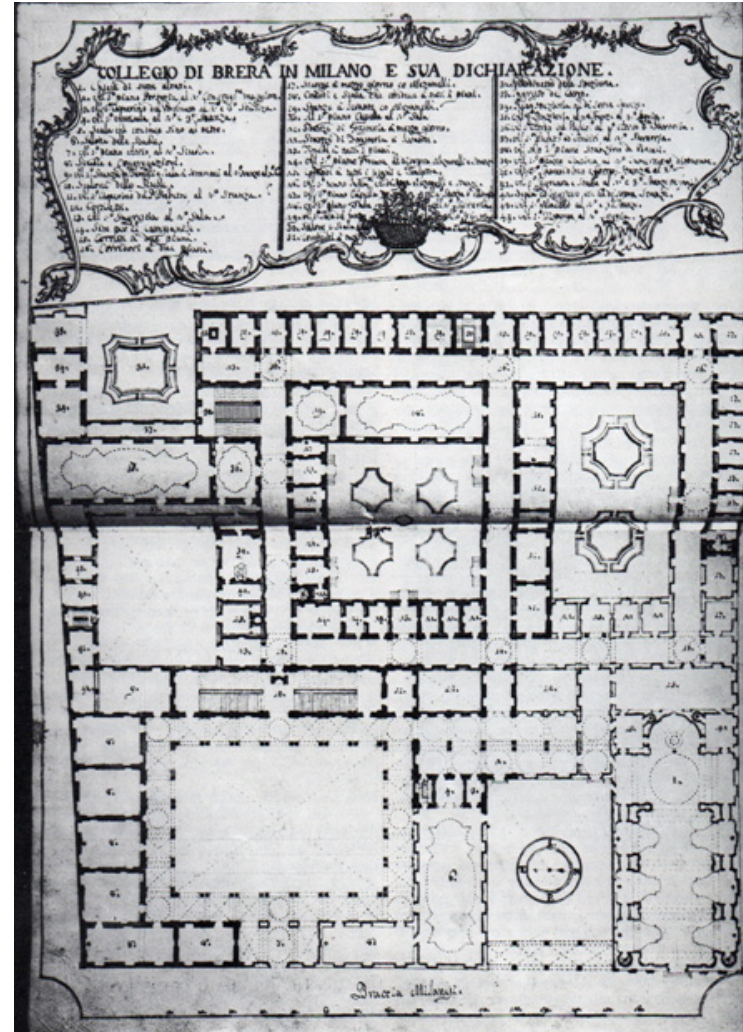


Figura 51: C.M. Bonacina, "Il giardino dei Gesuiti in Brera", 1692. Milano, Archivio di Stato

Figura 52: "Collegio di Brera in Milano e sua dichiarazione", circa 1760. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense



LA NASCITA DELL'ACCADEMIA

L'Accademia di Belle Arti di Brera fondata a Milano nel 1776 non fu fra le prime né fra le più innovatrici accademie del panorama europeo del XVIII secolo: sorta in ritardo sui grandi modelli internazionali di Parigi, di Roma, di Londra, di Vienna, o anche dell'Italia settentrionale (di Mantova, Parma, o Venezia), riproponeva da esse, e in particolare da quella di Vienna, riformata nel 1770, gli ordinamenti, i fini e gli insegnamenti. Ma un carattere, motivato da una situazione contingente e subito sfruttato dal governo di Milano e di Vienna nei suoi risvolti positivi, distinse, dalla fondazione e per molti anni, l'istituzione accademica milanese: essa conviveva in un unico edificio, e si collegava loro per alcuni insegnamenti, con le altre scuole pubbliche di vario ordine e grado allora esistenti in Milano. In un solo edificio erano state cioè riunite tutte le scuole che, da poco passate da una gestione ecclesiastica al controllo diretto dello stato, dovevano fornire ai giovani istruzione filosofica, giuridica, tecnica e scientifica tale da prepararli, in collaborazione con l'Università di Pavia, ai gradi amministrativi e al governo della Lombardia austriaca.

Come è noto la causa prossima di questa concentrazione di scuole ed istituzioni fu la soppressione decretata dal papa il 21 luglio 1773 dell'Ordine dei Gesuiti, che mise a disposizione dello stato una vasta quantità di immobili e di rendite terriere, fra cui il Collegio milanese di Brera, che univa ad un ampio convento almeno dodici aule già predisposte per l'insegnamento – e già usate dai padri per le loro scuole – nonché un prestigioso osservatorio astronomico detto Specola, fondato nel 1764 dal padre Ruggero Boscovich.

La disponibilità del collegio gesuitico diede un colpo di acceleratore alla risoluzione pratica della riforma dell'insegnamento nelle scuole di ogni ordine e grado che il governo di Vienna aveva incominciato a preparare almeno dal 1757. La coscienza della necessità di una responsabile gestione statale della istruzione aveva già portato nel 1765 Maria Teresa a rivendicare a sé la direzione degli unici due prestigiosi istituti pubblici lombardi di educazione, le scuole Palatine di Milano (per cui non si riusciva a trovare una sede adeguata) e l'Università di Pavia, a cui le amministrazioni locali non avevano saputo garantire aggiornamento, qualità ed ampiezza di insegnamenti tali da reggere il confronto e la concorrenza degli istituti religiosi e, specie per la parte scientifica, delle scuole a livello universitario dei Gesuiti di Brera.

Le proposte di riforma elaborate a partire dal 1767 per le scuole milanesi e pavesi, ma da estendersi in tutta la Lombardia, miravano non tanto a sottrarre il più possibile l'istruzione al clero, quanto proprio a rinnovare, in sintonia con la cultura illuminista europea, i metodi e i contenuti dell'insegnamento, riducendo le materie teologiche e sacre a vantaggio di quelle scienze che potevano favorire la conoscenza sperimentale della natura e dell'uomo, e privilegiando una didattica basata sulla ricerca di soluzioni e motivazioni scientifiche, e non più dogmatiche, dei problemi.

Nell'ambito delle sollecitudini sovrane per l'istruzione trovano giustificazione le suppliche rivolte dagli artisti milanesi alla Sovrana Maria Teresa per l'istituzione di un "pubblico studio gratuito del disegno".

Nel 1767 il Principe Venceslao Antonio di Kaunitz, Cancelliere di Stato e direttore della politica estera a Vienna, aveva temporaneamente pensato di collocare l'Università (trasferendola da Pavia a Milano) nel Collegio di Brera, acquistando e separando la sede delle scuole dal convento dei Gesuiti, nel 1768 e nel 1769, tramontata l'idea del trasferimento dell'Ateneo, fu Carlo Conte di Firmian a riproporre l'acquisto di Brera come sede per le nuove Palatine. Firmian riferiva che Brera era "di soda e nobile struttura con ampiezza di quadrato cortile", doppie scale e doppio ordine di logge, divisa in dodici sufficienti scuole ben illuminate e in qualche caso ornate con pitture e arredi specialmente in quelle destinate ad uso di congregazione, precisando poi che l'ingresso stava nella facciata del palazzo "che deve essere finita", ma che, una volta terminato, esso sarebbe stato uno dei maggiori ornamenti della città.

La soluzione però non era facile da attuare e Kaunitz continuava ad orientare la ricerca su una casa abbastanza capace, di apparenza grandiosa, da destinarsi ad un progetto assai ambizioso e cioè tale da poter riunire in essa, oltre alle Scuole Palatine, "la Biblioteca, ma anche, a suo tempo, l'Accademia di Pittura, Scultura e di Architettura". E' quindi chiaro che il Kaunitz aspirava ad un'opera di vasto impegno culturale e commerciale poiché era convinto che una promozione delle arti fosse anche un incentivo per i viaggiatori e il commercio. Oltre che per le Palatine la ricerca si faceva sempre più pressante anche per la necessità di avere una sede per la Biblioteca pubblica, dopoché il 24 novembre 1770 Maria Teresa e l'Arciduca Fer-

dinando avevano deciso di destinare ad uso pubblico la biblioteca ex-Pertusati che la città di Milano aveva acquistato e donato all'Arciduca nel 1763. Tale biblioteca "aperta ad uso comune" avrebbe dovuto affiancare la più antica Ambrosiana che era sì ricca di preziosi manoscritti, ma scarsa di libri a stampa, e, in particolare, di edizioni recenti.

Nessuna decisione poteva però essere presa in tempi brevi e, in attesa di soluzioni ottimali, il Kaunitz cercava di impegnare sempre più gli ordini monastici nell'insegnamento scientifico, obbligandoli a perfezionare laboratori e musei che avrebbero favorito il rinnovamento culturale e avrebbero dato lustro a Milano; ma in particolare, esortava alla collaborazione i Gesuiti di cui apprezzava assai l'Osservatorio Astronomico, del quale mirava ad avere la gestione.

Susseguirono una serie di problemi legati ai rapporti con gli ordini religiosi e alla ricerca di un adeguata sede per le istituzioni milanesi, fino a che nel 1773 finalmente si trova uno spiraglio di soluzione: Kaunitz poteva infatti informare Firmian che si delineava come possibile la soppressione dei Gesuiti, colla quale sarebbe stato disponibile a breve scadenza tutto il blocco delle loro costruzioni. Infatti ciò accadde e con immediato tempismo sulla ratifica imperiale alle decisioni pontificie, il 6 ottobre 1773 si espone chiaramente la possibilità di sottrarre ai Gesuiti e ai religiosi in genere l'istruzione pubblica e proposero esplicitamente una utilizzazione a vantaggio degli studi pubblici del loro collegio di Brera, risolvendo finalmente ed unitariamente tutti i problemi, tanto più che si poteva "in primo luogo perfezionare la Fabbrica che sarebbe uno de' principali ornamenti di questo genere di questa città", rivendicando all'edilizia di uso pubblico una precisa funzione nell'ornato cittadino. Nella relazione si prospettava la creazione in Brera di un vero Istituto di scienze, lettere ed arti, da configurarsi chiaramente come un istituto di istruzione e di perfezionamento superiore, destinato a porre Milano non in subordine ma in completamento con l'Università di Pavia, precisando anche il carattere tecnico e specialistico di alcuni dei suoi corsi: " Brera dovrebbe servire per il Ginnasio ed Istituto di scienze di questa città di Milano. [...] Si dovrebbero riunire in Brera le scuole Palatine, l'Aula per le dimostrazioni di Fisica sperimentale, la Camera ottica, il Laboratorio per la fusione dei metalli, il Museo delle antichità sacre e civili ed il Museo di storia naturale. [...] Al detto

Istituto di Scienze si potrà trasportare la Biblioteca Pertusati, e formare una sala con quella di Brera. [...] Resterà in Brera la Specola e l'abate Lagrange. [...] In Brera vi sono poi le scuole inferiori. [...] Finalmente si potrebbe formare in Brera l'Accademia delle Arti e delle Scienze combinandola con tutti". Proponeva poi di lasciare in Brera anche la Spezieria, rendendola pubblica, anche se forse, essendo farmacia e chimica all'Ospedale Maggiore, sarebbe stato utile trasportarla in questa sede. Da Vienna, nell'ottobre del 1773, Kaunitz rispondeva però che pur apprezzando l'idea di rendere pubblica la Spezieria di Brera, non ne approvava il trasferimento all'Ospedale Maggiore poiché a Brera essa era già completamente attrezzata; altrettanto buona gli pareva la proposta di destinare ad uso pubblico la biblioteca Pertusati unificata a quella gesuitica, ma chiedeva ulteriori informazioni sullo stato e dotazione delle biblioteche milanesi. Tra la riapertura del Ginnasio di Brera nel novembre del 1773, e la sistemazione della Specola da parte di Lagrange, da Vienna non era ancora giunta una risposta precisa e globale al Piano complesso dei milanesi; solo nella primavera del 1774 Kaunitz sembrò rispondere raffreddando gli entusiasmi per la creazione di un unitario Istituto di Scienze, Lettere ed Arti; tanto più che per realizzarli pienamente sarebbe stato indispensabile il perfezionamento e il completamento del cortile di Brera "che dà disegni del Fontana appare fatto a metà".

Pur nell'assidua collaborazione fra le cancellerie di Milano e Vienna si andava delineando una divergenza sulla convenienza di avere a Milano un Istituto superiore di livello universitario e prestigioso nella mole e nella forma, sottratto al clero regolare per la parte relativa all'Istruzione, e le posizioni appaiono più radicalizzate in Lombardia che non oltralpe. L'influenza di Vienna andrò comunque facendosi sempre più precisa negli anni seguenti, forse in sintonia col progressivo aumento di potenza a corte di Giuseppe II a fianco di Maria Teresa, e si manifestò attraverso le continue osservazioni inviate dal Kaunitz sull'adattamento e il completamento del Palazzo di Brera a cui era stato deputato l'Imperial Regio Architetto Giuseppe Piermarini. Chiedeva inoltre di calcolare accuratamente se l'ex sartoria gesuitica avesse spazio sufficiente per mettervi la Biblioteca Pertusati, curando di fare un passaggio fra essa e l'aula della Biblioteca Gesuitica per evitare il trafugamento dei libri. Quanto alla costituzione della Accademia di Belle Arti precisava che, sebbene fosse prematuro parlarne, bisognava considerare che essa avrebbe richiesto sufficienti aule e alloggi per i primari professori e una accurata organizzazione da cui tutte le arti avrebbero tratto vantaggio,

tanto più che provvidenze a questo riguardo a Milano erano sempre state fatte casualmente. Comandava poi di lasciare la spezieria in Brera, dando alloggio allo speziale e facendo una finestra alla sua bottega per la vendita sulla strada; di costruire il laboratorio con quartiere di servizio per il professore di Chimica, che avrebbe dovuto servire anche i preparati alla spezieria. Infine, informato della nomina del padre vallombrosano Fulgenzio Witman alla istruzione degli studenti speciali nella botanica ufficiale, con possibilità di istituire un orto in Brera per le dimostrazioni pratiche, ne approvava la scelta; ma quando il Witman suggerì di dilatare l'orto oltre che alle piante officinali anche alle piante esotiche, creando nel giardino dei gesuiti un vero Orto Botanico, Kaunitz avanzò nuovamente delle riserve, sostenendo che esso sarebbe stato di troppo lusso e costo, e sottolineando che egli aveva insistito per la costituzione di un completo Orto Botanico a Milano quando si era trattato di affidarlo alle congregazioni monastiche, ed in particolare ai Cistercensi, per costringerli a fare qualcosa di "utile e decoroso" alla città; a Brera conveniva piuttosto un orto più direttamente finalizzato alla promozione dell'agricoltura, delle arti e dei comodi della vita, additando a modello l'Orto Economico del Collegio Teresiano di Vienna di cui forniva il piano e nel quale si dava ai nobili alunni e convittori istruzione sull'uso delle diverse piante e sulle più felici scoperte di economia rurale.

Alcuni problemi riguardanti ristrutturazioni architettoniche del palazzo cominciarono ad essere posti, e ad impegnare Piermarini a partire dalla esigenza di sistemazione della biblioteca: ne abbiamo la prima notizia precisa il 30 agosto 1774 quando il Durini d'accordo con il Firmian e con il Kaunitz richiese al commendatario di S. Maria di Brera la cessazione di una parte del coro della chiesa con conseguente necessità di spostare l'altare di circa 15 braccia in avanti, per poter comodamente sistemare al primo piano del palazzo di Brera la Biblioteca Pertusati, e precisando che il piano terreno sarebbe stato adattato ad Accademia di Belle Arti.

LAVORI E SISTEMAZIONI EFFETTUATI DA PIERMARINI TRA IL 1775 E IL 1778

Dopo la decisione di sistemare l'Accademia di Belle Arti al piano terra, le discussioni tra Milano e Vienna furono molto complesse, protraendosi ben oltre quella data, conseguenza anche di una diversa valutazione dei programmi di Istruzione pubblica fatta nelle due capitali. Milano, pur non parlando più con chiarezza di un Istituto per le scienze e le arti, cercava di realizzare ugualmente un organismo il più possibile polivalente, con i diversi istituti previsti in esso ben attrezzati e realizzati col maggior lustro possibile e senza che nessuno di essi prendesse il sopravvento sugli altri.

I milanesi volevano programmare il completamento monumentale di Brera e disporre in esso con cura i vari insegnamenti, tenendo conto delle esigenze delle singole discipline; questo progetto doveva aumentare il prestigio della loro capitale. Per questo Piermarini, incaricato di occuparsi dei lavori del palazzo, ponderava bene le esigenze pratiche di ogni singolo istituto prima di trovare e decidere le soluzioni adeguate. Proprio pensando a una grande organizzazione tecnico-scientifica, Piermarini si impegnò nella riorganizzazione di Brera disegnando nuove torri all'Osservatorio astronomico, preparando planimetrie e disegni di serre per l'Orto Botanico, raddoppiando la capienza della Biblioteca gesuitica e scegliendo un numero sufficiente di aule per l'Accademia di Belle Arti, per le Scienze e le Manifatture.

Proprio dalla funzionalità dell'edificio all'interno della sua poliedrica destinazione doveva derivare al Palazzo di Brera il massimo "decoro", che l'avrebbe imposto all'attenzione della città. Ma Kaunitz, che pur era sensibile alla possibilità di utilizzare Brera per aumentare la prosperità e il prestigio della capitale lombarda, tendeva a non far coincidere strettamente i due termini di utilità e decoro, o per lo meno a non applicare a tutte le istituzioni presenti in Brera gli stessi criteri di magnificenza.

Fra tutti gli stabilimenti egli puntava in particolare sulla Biblioteca, che desiderava ampia e magnifica, forse simile a quella imperiale di Vienna, che, oltre ad essere sontuoso ambiente legato al palazzo di corte, era anche un eccellente monumento pubblico, polo monumentale e parete di una pubblica piazza, motivi per cui il Kaunitz preferiva stanziare la nuova Biblioteca lungo il lato sud della corte, prospiciente lungo la piazza pubblica di Brera sulla quale affacciava anche la vecchia chiesa.

La prima sistemazione statale e laica delle scuole braidensi fu così il frutto di lunghe contrattazione e scambi di vedute fra le due cancellerie.

I disegni di massima elaborati dal Piermarini per la distribuzione interna del Collegio di Brera erano pronti nel dicembre del 1774, quando furono inviati da Firmian a Vienna con una lettera d'accompagnamento: Piermarini vi aveva indicato le aule da lui scelte a pianterreno per la sistemazione dell'Accademia e vi aveva illustrato il suo progetto di costruire una nuova aula per la Biblioteca di posizione tale da richiedere la parziale demolizione del coro di S. Maria di Brera. Il plenipotenziario precisava d'approvare tale demolizione perché, secondo un giudizio del resto allora abbastanza diffuso, "la medesima è di cattiva architettura gotica e molto più grande che non abbisogna per contenere tutta la scolaresca, la quale vi capirà assai comodamente anche quando se ne sarà levata una porzione". I piani, seppure non respinti in blocco dal Kaunitz, furono però sottoposti ad una accurata e completa critica che, di fatto, si tradusse in una serie di osservazione tale da indurre Piermarini a rivedere i suoi progetti in conformità ai desideri del Cancelliere.

Kaunitz sosteneva innanzitutto che a Brera la Biblioteca doveva essere "la parte di qui innanzi primaria, e la più importante di tutto il corpo di fabbrica. Di fatti i forestieri vi anderanno per vedere la Biblioteca, e non già le Scuole, le quali altresì non sono che annesse al medesimo. L'invito il più magnifico e il più comodo alla Biblioteca, dovrebbe essere il superbo Scalone del Collegio, e condurre immediatamente alla porta di essa".

Nei progetti del Piermarini egli vedeva invece una proposta non confacente a questi suoi desideri, perché la nuova biblioteca era da costituirsi adiacente alla vecchia, di cui anzi ripeteva la forma, ma in area molto interna all'edificio, cioè continuando verso meridione la fabbrica della Biblioteca Gesuitica. Ora se egli non aveva dubbi "che la continuazione del vaso della presente libreria la renderà maestosa, e nello stesso tempo, capace a contenere tutti i libri della Pertusati", l'ingresso previsto non per mezzo dello scalone grande del collegio, ma per una scala più interna, raggiungibile percorrendo lunghi corridoi, non gli tornava affatto gradito, evocandogli l'impressione di un "chiostro fratesco".

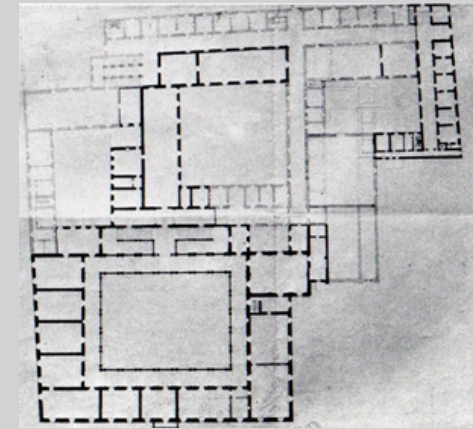
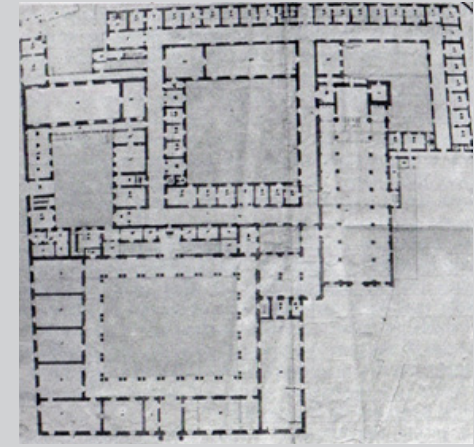


Figura 53: G. Piermarini, "Sistemazione del pian terreno del palazzo di Brera", verso il 1780, Foligno, Biblioteca Comunale

Figura 54: G. Piermarini, "Sistemazione del primo piano del palazzo di Brera", verso il 1780, Foligno, Biblioteca Comunale



Figura 54: St. Calvi,
Dom. Cagnoni, "Specula
Astronomica Mediolanensis", 1778

In nome della dignità e maestosità che riteneva attributi indispensabili a una pubblica biblioteca, Kaunitz formulava la sua proposta alternativa, affermando di averla già trasmessa a Firmian il 23 agosto 1774 e di cui dubitava che l'architetto, avendone avuto notizia, potesse averla trascurata. Per il Cancelliere imperiale: "Alla testa del suddetto gran Salone [della Biblioteca] si vede una gran Porta che conduce ad un corridore, e ad una filata di Camere vicine alla vecchia Biblioteca. Bastava in senso mio togliere le divisioni di dette Camere, e di queste col Corridore formare un sol vaso, che presso a poco lungo, come la libreria vecchia, l'avrebbe incontrata talmente, che mediante un piccolo artificio da me indicato, sarebbe stata tutta la simmetria e la porta si trovava appunto nel mezzo d'uno dei piccoli lati della nuova Biblioteca." Questa soluzione avrebbe reso possibile l'accesso alla Biblioteca dello scalone grande, accesso che in ogni caso era indispensabile, qualunque fosse il progetto finale della costruzione.

La circostanziata proposta del Kaunitz divenne vincolante per l'architetto, poiché corrisponde a quanto da lui realizzato ed a quanto è previsto. Piermarini adottò probabilmente anche l'artificio suggerito per l'incontro dei vani, accompagnando alla porta di comunicazione fra la vecchia e la nuova biblioteca (porta collocata asimmetricamente) una seconda finta porta tale da salvaguardare l'euritmia delle aperture.

I lavori alla Biblioteca iniziarono nel 1775 anche se, lievitando i costi nel corso della costruzione e dovendo continuamente lavorare non in un'area sgombra, ma nel cuore stesso dell'edificio, essi si trascinarono per due o tre anni restando poi ancora da compiere tutti i lavori di arredamento.

Nel corso della stesura dei progetti per la Biblioteca tra 1774 e 1775 Piermarini aveva messo a punto anche le altre sistemazioni della fabbrica di Brera.

L'Osservatorio Astronomico fu una delle prime a subire rimaneggiamenti, ma per esso non vi furono contrasti fra Milano e Vienna, trovandosi le due cancellerie perfettamente d'accordo sulle necessità d'adeguarne la struttura alla strumentazione sempre più precisa ed abbondante. I lavori iniziarono tempestivamente, tanto che in una relazione sul ginnasio di Brera, stesa dal Bovara nell'estate del 1775, nel

cap. IV interamente dedicato alla Specola, si precisava che essa era “quasi perfetta” e poteva gareggiare colle migliori d’Europa.

Bovara descriveva puntualmente i lavori, precisando che: “alle due vecchie torri... se ne stanno facendo costruire altre due simili alle antiche che serviranno per collocarvi nuovi strumenti”; poiché le quattro torri dovevano posare sui quattro angoli dell’Osservatorio questo aveva assunto una forma diversa dall’antica: se un tempo la Specola, guardata da sud, appariva ottagonale, “oggi, da qualsivoglia lato essa si riguardi non rassomiglia più che a un quadrato un più dilongato e all’occhio degli spettatori poco o nulla irregolare.”.

Un’altra istituzione gesuitica che andava potenziata era la Spezieria, da destinarsi ad uso pubblico, sottraendola al “segreto” che l’aveva circondata nel periodo precedente, e dotandola, secondo l’intento di Vienna di favorire l’istruzione scientifica basata sulla osservazione della natura, di un adeguato repertorio di piante officinali. Ma se i milanesi, continuando nel tentativo di imporre alla loro capitale una serie di corsi superiori ad alto livello, avrebbero voluto accompagnare l’apertura al pubblico della Spezieria con una Lettura pubblica di Farmacia e con un completo Orto Botanico ad essa collegato per la parte officinale, Vienna rispose più sbrigativamente ordinando anche ai giovani speciali di seguire le lezioni di Botanica del padre Witman per gli allievi del Ginnasio superiore, e raccomandando l’esecuzione, invece che di un completo Orto Botanico, di un Orto Economico, sostenendo essere questo più istruttivo per la nobiltà. Anche per la fondazione dell’Orto botanico-economico abbiamo una buona documentazione che ci permette di seguire le immediate cure prestate dagli amministratori, da Piermarini e dai Botanici alla sua costruzione, fin dall’autunno 1774/inverno1775, dopo che era stato trasferito da Pavia a Milano il padre vallombrosano, professore di botanica, Fulgenzio Witman.

Dopo aver eseguito un sopralluogo con il Durini, il Witman e l’ingegnere camerale Ferrari nel gennaio del ’75, in modo da avere un’intera pianta dell’ Orto, Piermarini predispose insieme al Witman stesso e al rizotomo Scanagatta i lavori da eseguire, i quali si prevedevano assai rilevanti.



Figura 56: “Particolare della Pianta di Milano redatta dagli Astronomi di Brera”, 1807, Milano, Raccolta Bertarelli

Secondo il professore di botanica occorreva infatti togliere tutte le piante esistenti e che, dal pur sommario disegno del 1682, dovevano essere numerose; occorreva poi procurare molta terra ben pulita e sottile per pianeggiare il livello del giardino; inoltre era necessario liberare delle stanze per poter riporre in inverno circa 3000 vasi.

Il 4 febbraio Firmian autorizzava Durini allo sgombero di tutte le piante dell'antico giardino monastico e all'acquisto di una discreta quantità di vasi per la semina, segno che architetto e botanico si erano già pronunciati per una loro urgente costruzione.

Dalla documentazione reperita risulta che furono subito iniziati anche i lavori di progettazione delle serre calde; Bovara precisava anche che si era costituito e piantato un boschetto di alberi fruttivi e suffruttivi, e che era auspicabile di poter presto costruire le serre. Piermarini precisava nei disegni di aver anche predisposto la distribuzione generale del giardino, di aver adattato i muri confinanti con casa Trotti e di essere perciò pronto a far eseguire le stufe secondo i suoi progetti, divise in un Calidario e in un Tepidario.

Le due serre, progettate in tempi assai vicini ai primi disegni per quelle dell'Orto Botanico di Pavia, si presentano piuttosto ampie, col Calidario dai lati perfettamente rettilinei, ricoperti da vetri raccordati da telai lignei. Le loro dimensioni dovevano corrispondere a quanto richiesto dal Witman.

Sebbene questa volta non mancasse l'assenso del Kaunitz alla costruzione, esse non ebbero una immediata esecuzione. Forse l'incertezza sul luogo della loro ubicazione (il lato ovest del giardino, l'unico lato libero, invece che il lato settentrionale, più adatto ma già occupato dall'ampio stanzone per il ricovero invernale dei vasi); forse penurie finanziarie; o forse obiezioni sulla loro forma (avanzate da Kaunitz non direttamente, ma tramite le critiche ai progetti pavesi), consigliarono di rivedere il progetto.

Nel 1776, come appare da una relazione di Firmian a Kaunitz del 25 marzo, il giardino aveva oramai assunto la sua forma quasi definitiva, ripartito in tre aree, ciascuna suddivisa in tante piccole aiuole. Alle tre

grandi aree dovevano corrispondere anche tre vasche per il rifornimento idrico, ben disegnate e progettate in modo da poter essere servite da una sola tromba. Le prime due grandi aiuole erano già completate, mentre era in via di esecuzione la terza. Tale distribuzione e sistemazione risulta abbastanza chiaramente deducibile anche da due fonti grafiche: una incisione rappresentante la Specola vista dal lato meridionale e la Pianta di Milano pubblicata dagli astronomi di Brera nel 1807. Da quest'ultima risulta che le vasche nell'Orto rimasero sempre due. Altre parziali rappresentazioni dell'Orto le possiamo trarre dai diversi disegni eseguiti tra 1777 e 1797 relativi alla vendita a privati di Via Borgonovo di porzioni dello stradone interno di Brera, area che i gesuiti avevano destinato al servizio del loro giardino.

Nel 1777 Witman ribadiva nuovamente la necessità e l'urgenza di adattare per la semina l'ultimo riquadro del giardino, quello ad occidente, aggiungendo inoltre di aver bisogno di panche su cui poter disporre i vasi in sosta, di dover costituire tre boschetti, uno di fronte alla porta di ingresso e gli altri due negli angoli in fondo, e di voler unire le arcole di mezzo per riporvi i fruttiferi, senza fare menzione delle serre. Di serre si torna a parlare soltanto nel 1778 quando, ribadita da Kaunitz la loro necessità e destinata la spesa in bilancio, si passò all'esecuzione secondo un disegno, di certo discusso anche col Piermarini (che ne tenne conto anche per le serre pavesi), ma eseguito direttamente dal Witman, più vicino secondo i suggerimenti del Cancelliere ai modelli delle serre olandesi e tedesche.

Con la trasformazione in serra del grande stanzone l'Orto botanico braidense poteva dirsi, se non elegantemente attrezzato, almeno dotato dei servizi essenziali e indispensabili al suo funzionamento. La distribuzione delle piante, dopo l'ordine da Vienna di insegnare botanica secondo un solo sistema, era stata fatta seguendo, la classificazione di Linneo, invece che con la doppia Linneana e Turneforziana a cui Witman aveva provveduto in un primo tempo.

Collegati ai progetti per l'Orto botanico nella comune destinazione a medici e speciali, erano gli studi di Piermarini per ricavare e attrezzare all'interno di Brera i laboratori di Fisica e di Chimica, e che, per la loro finalità medico-scientifica, erano ritenuti necessari anche dal Kaunitz.

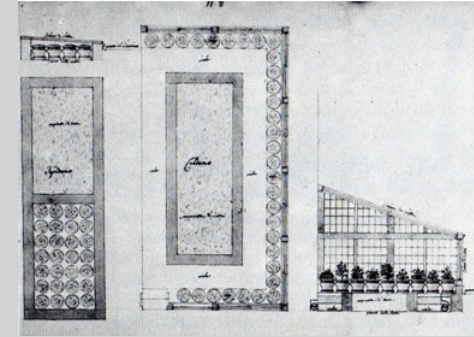


Figura 57: G. Piermarini, "Progetto per le serre calde dell'Orto Botanico di Brera", 1775. Vienna, Archivio di Stato

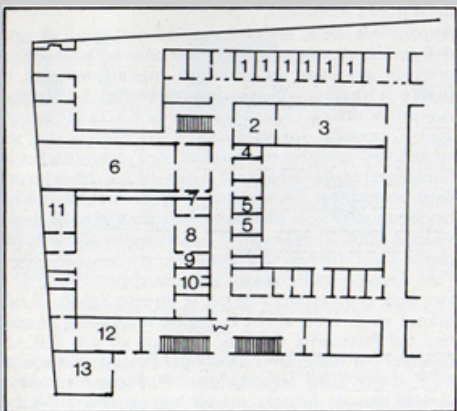


Figura 58: “Schema illustrante la sistemazione dell’Accademia di Belle Arti nel 1776”.

1. Aule per disegno arti e manuffature;
- 2.4. Aula e stanza professore del Nudo;
3. Galleria dei Gessi;
5. Aule per la scuola di elementi di figura;
6. Aula per le cerimonie pubbliche;
- 7.8. Aula ed andito per la scuola di Ornato;
9. Stanza per il professore di Architettura;
10. Aula per la scuola di Ornato;
11. Laboratorio Chimico;
12. Sala per le ostensioni di fisica;
13. Scuola di Matematica e macchine di fisica

I voleri del Kaunitz erano stati ancora una volta vincolanti e determinanti e, come sempre, inseriti in un piano globale preciso ma lontano dalle aspirazioni milanesi.

Firmian infatti, accompagnando la relazione, i piani e i disegni piermariniani inviati il 27 luglio 1775, aveva sottolineato: “Veramente il Ginnasio di Brera va a divenire di una comodità e magnificenza per le Scienze ed Arti che forse non avrà il pari in Italia. Ivi sono tutte le scuole minori e maggiori. Un’insigne Biblioteca, l’Osservatorio Astronomico con un eccellente meccanico, e suo laboratorio. Il Gabinetto e Laboratorio per l’Ottica, l’Orto Botanico principalmente per li medicinali, la Spezieria colla Scuola che si farà di Farmaceutica, il Laboratorio chimico, le Scuole di Pittura, Scultura, Architettura ed Ornati, il Gabinetto ed Aula per le Ostensioni per la Fisica Sperimentale. Non posso pertanto che convenire col sentimento del pregato Regio Architetto di avere tutta la propensione, e desiderio di terminare la fabbrica di Brera secondo suo disegno”, riproponendo anche di fare un Museo di antichità in Brera, con anche i “modelli di tutte le macchine più usuali, ed utili di nuovo inventate e che s’inventeranno nell’avvenire”.

Kaunitz nella risposta ordinava invece di non programmare assolutamente il completamento del cortile di Brera perché troppo costoso anche in relazione al pubblico decoro che sarebbe derivato a Milano, e perché: “Quantunque siano ivi riunite molte utili scuole, non conviene far ampliare la capacità per accrescere le dette scuole; altrimenti si verrebbe a formare una completa Università”.

Da Vienna giungevano invece sollecitazioni per la sistemazione e la distribuzione di aule per l’Accademia di Belle Arti, di cui sappiamo che Piermarini si era occupato, in parte, insieme al progetto della nuova biblioteca.

Ancora una volta, in mancanza dei dettagliati disegni dell’architetto non è agevole ipotizzare le sistemazioni proposte per i vari insegnamenti, ma, nuovamente, le parole di Kaunitz ci permettono di intuire che Piermarini aveva voluto organizzare anche l’Accademia con agio e comodità. Infatti il Cancelliere riferiva che, sostituendo il suo progetto a quello dell’architetto per la ubicazione della biblioteca “non vi sareb-

bero stati tanti comodi per l'Accademia di Belle Arti, ma anche in questo caso non mancherà il facile mezzo di provvedervi senza grande spesa, infatti dietro alle Sale vi sono allo stesso Pian Terreno molte stanze che potrebbero riunirsi, e fare due, o tre capaci vasi per le diverse Scuole. E tali Stanze sembra che anche facendosi la fabbrica progettata dal Piermarini debbano lasciarsi ad uso dell'Accademia per alloggiarvi alcuni dei Professori Accademici, o per altro comodo uso”.

La sistemazione delle aule dell'Accademia da parte di Piermarini era stata fatta abbastanza velocemente e, apparentemente, senza grosse discussioni tra Milano e Vienna. Nel suo progetto il Piermarini accentuava i legami con il razionalismo architettonico del Settecento francese che, anche a Vienna, si era manifestato chiaramente nella costruzione a metà del secolo del palazzo dell'Accademia per opera del Jadot, e la corte non poteva non riconoscere il salto di qualità che l'architetto compiva col suo linguaggio legato alla razionalizzazione del bagaglio culturale e formale sei-settecentesco, imperniato su una modulata e modulare scansione delle superfici attraverso partiture architettoniche scarsamente aggettanti e ornate da delicati stucchi e bassorilievi.

La sistemazione adottata all'Accademia di Milano era però solo apparentemente soddisfacente: essa non si presentava infatti con un blocco monumentale e decoroso di aule raggruppate unitariamente ed inoltre era collocata molto all'interno dell'edificio gesuitico. Kaunitz comunque poteva dirsi soddisfatto perché più che la funzione rappresentativa, gli stava a cuore la capacità educativa dell' Accademia.

Tra 1774 e 1776 all'interno dell'ex palazzo gesuitico di Brera avevano così cominciato ad installare, nonostante le continue remore di spesa che giungevano da Vienna, i vari stabilimenti per cui Milano si era battuta. Piermarini aveva provveduto a distribuire equamente all'interno gli spazi, lasciando le Scuole inferiori e superiori attorno alla metà costruita del grande cortile, sottraendo loro solo due sale adiacenti al cortile rustico per adibirle a laboratorio ed aula di fisica che, con il vicino laboratorio chimico, costituivano un'area destinata alla sperimentazione scientifica, a cui corrispondevano dalla parte opposta l'Osservatorio astronomico e l'Orto botanico.

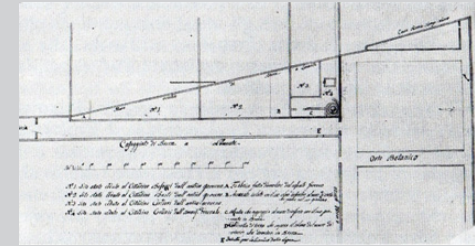
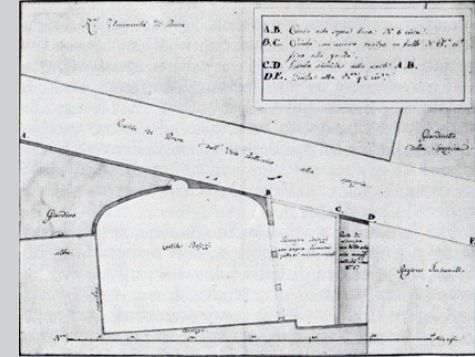


Figura 59: L. Pollack, “Confine fra le proprietà di Brera e dei signori Besozzi di Via Borgonuovo”, 1789. Milano, Archivio di Stato

Figura 60: “Riassunto di tutte le cessioni a privati di aree dello stradone interno di Brera”, 1797. Milano, Archivio di Stato

COMPLETAMENTO DELLA FABBRICA DI BRERA E LE NUOVE SISTEMAZIONI E TRASFORMAZIONI ACCADEMICHE (1779/1795)

La situazione in Brera sembrava essersi definitivamente normalizzata, nonostante alcuni problemi ostodi da professori e studenti dell'Accademia. Ma la situazione non rimase statica per molto tempo. Sfruttando forse il decreto di Maria Teresa del 17/4/1777, che assegnava al fondo della Pubblica Istruzione tutte le sostanze dell'Asse ex-gesuitico, parve possibile pensare al completamento della fabbrica del cortile delle scuole.

Vari interessi sembravano fondersi: i milanesi erano da sempre desiderosi di terminare un palazzo che avrebbe dato lustro alla loro città; al tempo stesso il Kaunitz – in dialogo diretto con l'Arciduca Ferdinando – ritornava a pensare che, col completamento della fabbrica, si sarebbe potuto trovare sistemazione ancor più degna per la Biblioteca, trasferendola nell'ala da edificarsi e riproducendo nella biblioteca braidense, che la "magnanimità" di Ferdinando aveva destinato ad uso pubblico, il modello viennese, con la grande sala o galleria prospiciente lo spazio pubblico della piazzetta di S. Maria di Brera e della strada. E' probabile che Kaunitz doveva anche subire l'influenza di Giuseppe II già da vari anni associato a Maria Teresa nel governo dello stato e contrario al potenziamento delle scuole milanesi in alternativa all'Università di Pavia. Evidentemente all'interno di una visione "illuminista" dei problemi della amministrazione statale e dell'organizzazione della cultura, l'imperatore e Kaunitz pensavano di dover privilegiare la classe degli eruditi e dei dotti viaggiatori più che quella degli studenti: come elemento qualificante in Brera si proponeva la Biblioteca pubblica, con fini "touristici" più che didattici.

Le posizioni del Kaunitz erano state abbastanza chiare fin dal 1775, ma ancora nel 1778 egli dovette dimostrare nuove sollecitudini perché in quell'anno, perfezionato l'acquisto di casa Trecate, posta sull'area destinata al completamento del cortile braidense, si stava per iniziare il completamento di quest'ultimo e del nucleo meridionale del Palazzo, secondo i disegni già stesi dal Piermarini e improntati ad una assoluta continuità coi moduli richiniani della costruzione, fatta eccezione per un monumentale portale da erigersi su Via Brera. La proposta di Piermarini, fatta propria da Firmian, veniva inoltrata ed approvata a Vienna. Ciò nonostante il Piermarini si è trovato a difendere il suo progetto nei confronti dell'Arciduca il quale, su

incitamento del Kaunitz, doveva pensare invece che la nuova ala era ideale per sistemarvi la Biblioteca, come apprendiamo da una lettera di Firmian: (l'Arciduca) "aveva idea di far trasportare qui la Biblioteca facendo un vaso che rispondeva colla maggior decenza allo splendore di questo insigne stabilimento. Ma il Piermarini è persuaso che sia meglio ubicata nel luogo ove si trova attualmente, sì perché essendo lontana dallo strepito della strada ha tanto lume quanto basta per rischiarla, come anco perché le due vicine scale formano per essa un andito più comodo e maestoso", inoltre la Biblioteca, trasportata nel nuovo fabbricato, sarebbe risultata troppo angusta. La risposta di Kaunitz l'8 luglio 1779, fa chiaramente intendere che era stato lui stesso il promotore dell'idea presso l'Arciduca e, per questo, sostenitore della necessità di ultimare il cortile; chiedeva inoltre di essere informato sull'uso a cui si intendeva destinare il grandioso nuovo fabbricato in alternativa alla Biblioteca.

La disputa risulta interessante non solo per la distribuzione degli istituti all'interno di Brera di cui tratta, ma anche per il diverso ruolo che in essa sembra assumersi Piermarini, se nel 1774/75 aveva prevalso il suo ossequio alla corte, piegandosi ai desideri di Kaunitz, ora probabilmente rassicurato sia dal generale favore di cui godeva alla corte milanese, sia da una maggiore consapevolezza del suo ruolo e della possibilità di avere, per pubblica utilità comode sedi per le scuole, egli poté resistere, trovando appoggio presso Firmian e riuscì a imporre un cambiamento di opinione al cancelliere imperiale.

A Vienna simile poco malleabile carattere non doveva piacere molto, specie nel momento in cui, preparandosi Giuseppe II ad scendere al trono, non avrebbe più tollerato né autonomia provinciali, né indirizzi politici-economico-amministrativi-didattici troppo indipendenti da Vienna. Si preparava ciò la germanizzazione degli apparati amministrativi, legislativi ed esecutivi anche per la Lombardia, affermatasi più efficacemente dopo il viaggio di Giuseppe II del 1782 ed in seguito al quale, per esempio, il tedesco Pollack si sostituì a Piermarini nella prestigiosa fabbrica pubblica dell'università di Pavia e nei suoi collegi.

Le notizie inviate da Milano a Vienna nel 1779 forniscono comunque ulteriori precisazioni sulla utilizzazione dei vani nella nuova ala bradense. Piermarini desiderava destinare il salone inferiore ad aula per le

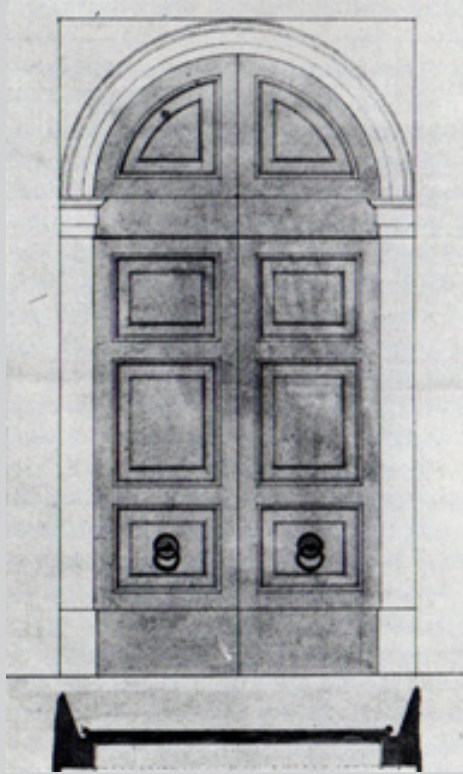


Figura 61: G. Piermarini (?), "Disegno per il portone ligneo di Brera", 1782. Milano, Archivio di Stato

premiazioni, mentre nel corrispondente vano superiore suddiviso in due parti, dovevano essere collocate le ampie e luminose aule per l'Ornato e l'Architettura.

Al Kaunitz, assai preoccupato che la Biblioteca fosse collocato in un luogo poco decoroso, Firmian riteneva opportuno precisare il 6 ottobre 1779 alcuni dati sui criteri con cui Piermarini aveva costruito l'aula teresiana, sottolineava che l'esecuzione non aveva per nulla alterato l'ordine esterno del paramento murario, che il vano risultava assai luminoso essendosi adattate ed aperte finestre verso il cortile interno sulla base della forma e misura di quelle dell'antica Biblioteca Gesuitica; si era così ottenuta l'uniformità dei prospetti fra i vari vani nonostante guardassero sullo spazio privato di un cortile interno e non sulla pubblica strada. Anzi la perfetta conformità alle strutture preesistenti era stata puntigliosamente ricercata dall'architetto sia nell'architettura che nell'ornato.

La nuova fabbrica di Brera, iniziata nel 1779, dovette procedere, almeno inizialmente, con alacrità sulla fronte verso la Contrada di Brera dove il capomastro Trezzini aveva ottenuto nel 1780 l'appalto del portale da farsi in pietra di migliarolo con poggolo e balaustra in ceppo gentile, impegnandosi a terminarlo entro il 1781; e fu infatti collaudato dall'architetto nel 1782, quando venne appaltato ai falegnami milanesi Broglio, Gio, Valentini e Borgonuovo l'esecuzione del portone in legno, fornendo loro un preciso disegno. Il portale era nobile e maestoso, con un singolare risalto plastico e con forme chiaramente ispirate e derivate dal classicismo cinquecentesco, che nell'imponenza e nel gigantismo delle proporzioni, sembravano contrastare con la più sobria misura, con le modanature e le cornici, pur articolate, del partito richiniano; esso pareva quasi più adatto ad una monumentale fabbrica a tre ordini che ai due modulati piano del collegio braidense, ed ottenne così negli anni seguenti dure critiche.

Nonostante le speranze i lavori non erano giunti al termine, neppure per quanto riguardava l'apertura della biblioteca, entro il 1782, anno in cui una visita a Milano dell'Imperatore Giuseppe II scompigliò e mutò il destino delle scuole: ridusse drasticamente gli insegnamenti delle Palatine, dando un duro colpo alle scuole ad alto livello specialistico di Brera, lasciandovi i Ginnasi con le loro discipline tradizionali. In

questo modo scioglieva quel legame interdisciplinare che aveva unito al momento della fondazione gli istituti letterari-giuridico-scientifico-artistici di Brera. Il sovrano decise inoltre delle riduzioni di dotazione per la biblioteca braidense a vantaggio della biblioteca pavese, criticando aspramente il fatto di non averla trovata ancora finita e funzionante.

Giuseppe II non aveva limitato invece le dotazioni degli Istituti più propriamente scientifici (Osservatorio astronomico e Orto botanico) e neppure quelle dell'Accademia di Belle Arti che riceveva così un avallo ufficiale.

Non si è in grado di precisare con quale gradualità procedessero i lavori di completamento interno successivamente alla visita dell'imperatore, ma è certo che nel 1785 potevano dirsi compiuti il grande cortile e il paramento esterno di Brera.

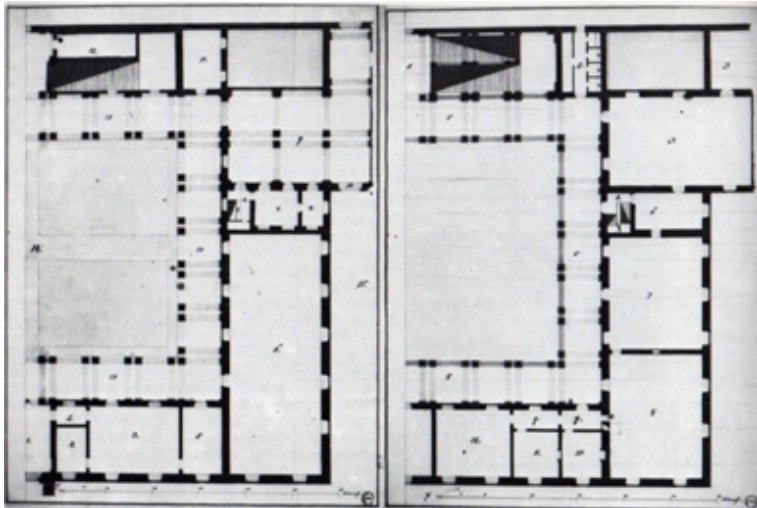


Figura 62: L. Pollack, "Progetto di sistemazione, secondo i piani di Piermarini, del pian terreno e del primo piano della nuova ala di Brera", 1784. Milano, Archivio di Stato



Figura 63: D. Aspari, "Veduta del Cortile di Brera, ove si sono erette le Regie Scuole delle Scienze e l'Accademia di belle Arti", 1786. Milano, Raccolta Bertarelli

In relazione al potenziamento dell'Accademia, su cui Giuseppe II non aveva formulato obiezioni, nel 1790 sembrò farsi strada la possibilità di costruire accanto ad essa anche una Pinacoteca ad uso delle scuole di Pittura e di Scultura, dopo aver perso o lasciato cadere negli anni precedenti preziose occasioni e prestigiosi nuclei di opere, adatte a questo scopo. Precedentemente, infatti, ci si era lasciati sfuggire l'occasione di iniziare una raccolta di quadri quando, trasportate nella capitale lombarda alcune opere di pittura, da selezionare fra quelle dei conventi soppressi, prima del viaggio di Giuseppe II del 1782, affinché l'imperatore potesse scegliere le opere migliori per la Pinacoteca di Vienna, ed essendo queste state rifiutate dall'imperatore che riteneva la Galleria di Vienna già fornita di opere di quelle scuole di maggior pregio, l'Accademia non aveva pensato a trattenerle presso di sé e le aveva lasciate vendere ai privati.

Negli anni '90 la situazione dell'Accademia rimase abbastanza statica, anche se sempre prestigiosa. Ugualmente venivano mantenuti in efficienza l'Osservatorio Astronomico e l'Orto Botanico. La Specola era regolarmente rifornita della necessaria strumentazione scientifica: nel 1790 si fecero acquisti a Firenze e nel 1792 venne acquistato prima un quadrante e poi un telescopio Herschel a Londra.

L'Orto Botanico, oltre ai consueti rifornimenti di erbe e semi, pur avendo perso il collegamento con la chimica officinale per i medici, vedeva ampliarsi nel 1792/93 la propria serra calda, con l'esecuzione di un forno sotterraneo per il miglior riscaldamento del locale e con la costruzione al suo interno di un anfiteatro a gradini, voluto dal giardiniere Pratesi, per la sistemazione dei vasi in sosta; il tutto seguendo quanto era stato fatto anche ad una serra pavese, ricostruita su disegno di Piermarini e secondo modelli mandati da Vienna. Riguardo allo Stradone interno, le cessioni avevano tolto luce ed aria al pianterreno orientale del palazzo, causando ristagni di acqua ed umidità tali da richiedere interventi del Segrè per risistemare la situazione con la costruzione di nuovi canali di scolo.

L'INFLUENZA DELL'ASCEA NAPOLEONICA A BRERA

Una nuova fase per Brera si aprì con l'arrivo dei Francesi e con l'ascesa napoleonica. Milano fu immediatamente investita da un profondo richiamo all'impegno civile e alla moralità pubblica, nel tentativo di recuperare o riaggregare al governo e all'amministrazione statale le forze che, già nel periodo teresiano, erano state interpreti del pensiero razionalista e dell'Illuminismo.

Tutti i membri di Brera furono dai francesi confermati ai loro posti. Anzi, quasi a metterne alla prova la disponibilità, il 6 gennaio 1797 il Bonaparte, generale in capo a nome della repubblica recentemente instaurata, volle dichiarare ufficialmente la necessità di collegare passato e presente e, "per contribuire alla propagazione dei lumi, e all'avanzamento delle arti, al sollievo del popolo, e soprattutto per spargere sulla Lombardia le cognizioni politiche e morali, base di Libertà e Prosperità delle Nazioni" istituì una Società di Pubblica Istruzione. Era un vero e proprio appello alle arti, alle scienze e alle lettere e mirava a reclutare forze nuove ma anche a rianimare con nuovo impegno ed entusiasmo alcuni di coloro che già erano stati i protagonisti di una rivoluzione culturale, forse nel tentativo di risuscitare in essi l'impulso operativo che il centralismo di Giuseppe II aveva smorzato.

Entro il 1798 venne preparato un nuovo Piano di Pubblica Istruzione che rivendicava come diritto per tutti l'apprendimento del leggere, scrivere e far di conto. Si ampliava e si generalizzava così quell'impegno per l'educazione gratuita e statale che era stato parte fondamentale anche del programma del governo austriaco.

Si potrebbe supporre che una raffica di nuove provvidenze e di nuovi lavori dovesse subito investire anche il palazzo braidense, sede oramai unica degli istituti di pubblica istruzione superiore, ma il contraccolpo non fu così immediato ed anzi, nello stesso 1798 e per alcuni anni, dovendo tutte le istituzioni cedere alle moltiplicate richieste ed esigenze militari del nuovo governo, il palazzo vide compromessa la sua consistenza e ricettività scolastica per l'obbligo fatto dall'amministrazione centrale di accogliere ed ospitare in esso gli orfani, sloggati dalla loro sede di S. Pietro in Gessato destinata ad ospedale militare.

I lavori nel palazzo di Brera, ripartito così fra più funzioni, furono quasi esclusivamente rivolti alla normale manutenzione di muri e tetti.

Nella mutata situazione politica e in questa condizione di stazionarietà per l'Accademia, è significativo che Piermarini abbia sentito il bisogno di ritirarsi dall'impegno pratico e didattico per ritornare alla natia Foligno.

Altri giovani ed altre idee avanzavano, come dimostrano i primi saggi di architetture celebrative legate all'arrivo dei francesi, colonne ed archi trionfali soprattutto, a cui egli stesso aveva cercato di dare il proprio contributo con l'Arco della Riconoscenza da innalzarsi a Porta Orientale. Ma i suoi modi erano ormai nettamente sopravanzati dalle semplificazioni più rigorose ed energiche, dagli ordini usati in maniera più enfatica e dalle più dirette citazioni archeologiche dei nuovi architetti, che prepararono il terreno al massimo sforzo progettuale, e a scala urbana e non più solo di episodio celebrativo: il Foro Bonaparte di G. Antolini del 1801.

E forse è anche significativo che molti di questi interventi primi del periodo cisalpino-napoleonico non fossero filiazione diretta dell'Accademia Braidense, non Antolini, né Pistocchi, né Cagnola, con l'eccezione di Canonica che, infatti sostituì Piermarini nella carica di Architetto di Stato.

L'ACCADEMIA DI GIUSEPPE BOSSI E LE TRASFORMAZIONI DEL PERIODO NAPOLEONICO

Fu la vittoria napoleonica di Marengo che confermando, dopo un breve ritorno austriaco, il trionfo francese – ed in particolare del Bonaparte che stava preparando la sua grandiosa ascesa al potere – sembrò portare nuove e più decise indicazioni culturali, ponendo non solo i singoli ma le istituzioni stesse, opportunamente potenziate, al servizio delle nuove idee e del nuovo governo.

La volontà di rinnovamento delle istituzioni culturali-scolastiche si precisò a Milano tra 1800 e 1801, e se ne fecero interpreti due giovani artisti, Giuseppe Bossi e Andrea Appiani.

Nonostante a livello amministrativo si continuasse a ribadire la necessità di sottrarre all'Istruzione pubblica il palazzo di Brera per destinarlo ad altri scopi, la nomina di Bossi, amico di Canova e di Angelica Kauffmann, a Segretario ripropose subito Brera come luogo di formazione dell'artista rinnovato, al servizio di un impegno civile, patriottico e repubblicano.

Bossi sentiva tuttavia la necessità di non rompere recisamente col passato, pur modificando radicalmente contenuti e fini dell'educazione.

L'immediato impegno promozionale del Bossi nei confronti dell'Accademia venne ulteriormente chiarito, oltre che dalla lucidità degli Statuti del 1803, dalle indicazioni del Piano disciplinare che li accompagnava, e che esemplarmente capillari, furono i binari su cui si strutturò praticamente l'Accademia per tutta la sua fioritura napoleonica, durante e dopo il segretariato del Bossi.

Strettamente legata al Piano disciplinare era la proposta redatta dal Bossi per una nuova sistemazione delle scuole all'interno dell'Accademia e che conosciamo dal manoscritto "Progetto dei locali per la nuova Accademia di Belle Arti secondo l'articolo primo del Piano Disciplinare che ha per titolo Locali". Tra le varie scuole elencate, per ciò che riguarda la scuola di Elementi di Figura, si raccomandava di portare ogni mese gli allievi nella sala delle Statue e in Pinacoteca per far loro osservare le opere migliori, facendo rilevare l'applicazione pratica degli insegnamenti teorici impartiti nelle esercitazioni e deducendone metodi, misure e principi.

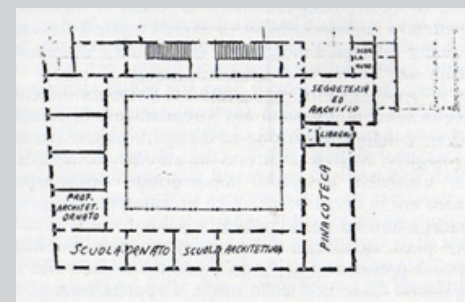
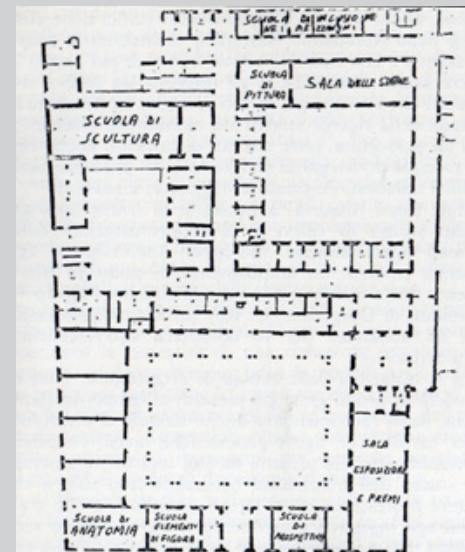


Figura 64: Schema delle sistemazioni del piano terreno di Brera desiderate da G. Bossi nel 1803

Figura 65: Schema delle sistemazioni del primo piano di Brera desiderate da G. Bossi nel 1803



Figura 66: Pozzetti – Biasoli “Palazzo delle Scienze ed Arti. Brera”, 1815. Milano, Raccolta Bertarelli

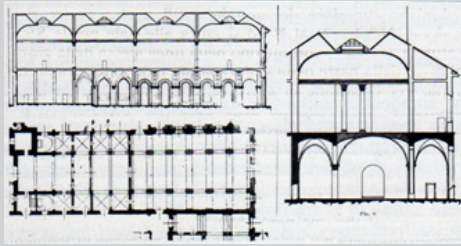


Figura 67: “Rilievi della chiesa di S. Maria di Brera trasformata in Pinacoteca”, eseguiti da A. Annoni nel 1937

Proprio questa precisazione fa rilevare la differenza nettissima di questa con l'antica accademia; essa mirava infatti ad ampliare immediatamente l'ambito di riferimento degli allievi ribadendo la necessità di raccolte di quadri quali ogni altra capitale, sede d'Accademia, già possedeva, per ben orientare il gusto fin dalla prima formazione. L'attuazione di questo programma steso nel 1803 venne strenuamente perseguito dal Bossi, nonostante le continue ristrettezze finanziarie e la lentezza con cui si provvedeva ai lavori da lui giudicati urgenti ed indispensabili, tanto che nel 1804 egli lamentava di non aver potuto costituire la Libreria dell'Accademia e la Pinacoteca per mancanza di locali adatti. Bossi era riuscito per allora a guadagnare ufficialmente per Brera e per l'Accademia tutta quella parte del palazzo costruita da Piermarini, dando attuazione a quello che era stato il lungimirante disegno o desiderio dell'architetto funzionario asburgico. E Brera che già era stata centro di irradiazione del buon gusto alla fine del Settecento, diventava ora punto di richiamo non solo per gli artisti, ma tutta la città, a cui veniva offerta una esposizione pubblica, in un programma di celebrazioni politiche e culturali, ma anche di educazione permanente dei cittadini, a somiglianza di quanto era già stato tentato a Parigi e a Londra, Bossi volle stendere e pubblicare una Guida della Esposizione.

L'Esposizione del 1806 segnò il culmine della attività di Bossi per l'Accademia; il suo sforzo e il suo impegno erano stati enormi perché i nuovi programmi avevano di fatto obbligato a ristrutturazione quasi completamente il piano superiore braidense ricavando le aule nuove e lo spazio per la Pinacoteca già richiesti dal Bossi nel 1803, sia pure con alcune varianti suggerite forse nel corso della stessa attuazione. Seguendo passo passo la descrizione fatta nella Guida dell'Esposizione, si ricava infatti chiaramente che i locali non erano più quelli progettati e rilevati al tempo di Piermarini.

Di tutte le trasformazioni avvenute, si era occupato fin dal 1805 Pietro Gilardoni, architetto del Ministero dell'Interno, che aveva sottratto l'incarico sia all'architetto nazionale Canonica che al professore di architettura nella stessa Accademia: Giuseppe Zanoja. Dopo questi lavori, eseguiti probabilmente sotto la direzione del Bossi, Gilardoni continuò ad occuparsi del palazzo, trasformando via via il grande edificio richiniano e piermariniano, avendo come interlocutore non più il solo segretario braidense, ma il Minis-

tro stesso ed una apposita commissione da lui creata di cui dovevano far parte almeno Appiani, Zanoja e Cagnola. Dopo il 1806 anche il potere politico, facente capo a Eugenio Beauharnais, Vicerè di Napoleone oramai imperatore e re d'Italia, era consapevole della necessità di attrezzare ed anzi potenziare Brera: fra i lavori più urgenti sembravano porsi quelli indispensabili per mettere a disposizione della Pinacoteca un numero maggiore di sale. Entro l'estate dello stesso anno vennero approvati due importanti lavori: la trasformazione dell'ex refettorio gesuitico in aule per le scuole e la trasformazione ad uso di Pinacoteca della chiesa di S. Maria di Brera. La trasformazione del refettorio gesuitico implicava il rifacimento totale della sua copertura, con abbassamento del livello tale da renderlo uniforme a quello di tutto il piano terra del restante edificio. Si otteneva così una nuova ala omogenea a tutto il palazzo braidense e si doveva provvedere a collegare anche coperture e tetto.

Il secondo ciclo di lavori tendeva a predisporre in Brera lo spazio per una Pinacoteca adatta ad accogliere i quadri che, con affluenza sempre maggiore, erano giunti a Milano da tutti i dipartimenti. Per questo Gilardoni aveva progettato la trasformazione completa di S. Maria di Brera con suddivisione orizzontale dello spazio interno, in modo da lasciare nella parte inferiore uno spazio sufficiente per un Museo di Antichità Lombarde e da ricavare invece al piano superiore, sfruttando ed elevando i muri delle navate, quattro ampie sale con 12 finestre per l'esposizione dei quadri.

Già nello stesso 1806 si lavorava alacremente alla esecuzione della nuova Galleria, con l'appoggio del Viceré e sotto la giurisdizione del Bossi a cui era stato per lo specifico affiancato Appiani. I disegni su cui erano cominciati i lavori erano comunque quelli di Gilardoni che dovevano esser stati redatti secondo i più moderni criteri espositivi, prevedendo luci provenienti dall'alto attraverso appositi lucernari. In una lettera inviata dal Gilardoni stesso al consultore Moscati per giustificare i conti delle spese sostenute (lettera inviata il 22 maggio 1807), precisava anche la necessità di dover riparare la facciata della chiesa di S. Maria di Brera, che aveva presentato incrinature, applicando rimedi suggeriti da Zanoja, Cagnola ed Appiani, con rilevanti interventi di sottomurazioni, sostituzioni di chiavi rotte, riformazione in vivo dei peduzzi degli archi.

COSMORAMA PITTORICO.

N. 59.

MOLTO MA POCO.

1855.



Figura 68: L. Sacchi, "Le sale di Brera", da
"Il Cosmorama Pittorico",
Milano, 1835, n.39

Il Bossi si dimise nel gennaio del 1807, ma prima di fare ciò propose una variante significativa ai progetti per la Galleria Reale, suggerendo l'esecuzione di una nuova ala da elevarsi sopra la navata sud di S. Maria di Brera, ala da destinarsi, secondo quanto apprendiamo da una lettera di Gilardoni, a luogo di esposizione di disegni di architettura e a medagliere-gabinetto numismatico. Nel 1808 venne deciso dal Ministro dell'Interno di collocare in Brera anche la sede dell'Istituto Nazionale, che comportò la redazione di un nuovo piano complessivo: tra i diversi interventi troviamo anche quello che comportava la distruzione della facciata della chiesa di S. Maria di Brera con nuova sostituzione, in seguito a un avanzamento di 7 braccia (circa 4 metri) dalla esistente, da eseguirsi a linea del Portone del Collegio. La Commissione d'Ornato faceva notare che l'operazione sarebbe stata di spesa rilevante e non aveva altro scopo che quello di allargare una delle sale della Pinacoteca di 4 metri circa. Sottolineava che lo spazio acquisito non sarebbe stato molto, ma comunque tale da implicare il rifacimento della volta di una sala e il trasporto della lanterna, passando in seconda linea il fatto che così facendo si sarebbe regolarizzata la piazzetta di Brera e forse uniformata la quarta sala della pinacoteca alle altre tre costruite. Di fatto poi si sottolineava che la facciata della chiesa era una fabbrica del secolo XV " assai pregevole nel suo genere, fatta con tipo a strati di marmo bianchi e neri, e segnatamente la sua porta di architettura gotica moderna assai bella ed elegante, essendo opera di Giovanni di Balduccio architetto e scultore pisano".

Tali osservazioni, che sarebbero state vincolanti per chiunque altro, vennero invece respinte dal Moscati, Direttore Generale della Pubblica Istruzione, sulla base del parere della Commissione braidense che proponeva che i monumenti che adornavano la facciata della chiesa, e soprattutto il portale, avrebbero potuto essere conservati nel Museo da istituirsi nella chiesa stessa. Zanoja e Gilardoni erano tra quelli che portavano avanti istanze classiciste e puriste. La Commissione d'Ornato sembrava incarnare invece posizioni vicine a quelle di Bossi, così sensibile all'"antico", e così sollecito per le antichità lombarde da aver proposto la creazione in Brera di quel Museo che poi non fu realizzato dai suoi successori. Posizioni affini a quelle di Bossi erano in grado di apprezzare non tanto o non solo il gotico in genere, ma anche le sue accezioni regionali, giudicando utile una loro conservazione.

Di fatto le vicende successive di questo monumento dimostrarono che era vincente la posizione di Zanoja, poiché l'avanzamento della facciata braidense fu realizzata nel 1809 e, solo in parte, le sculture della facciata furono riservate per il Museo di antichità lombarde. Detto Museo del resto non fu realizzato negli anni successivi con la scusa di costi troppo elevati e lo spazio inferiore della ex-chiesa venne solo parzialmente destinato a deposito o magazzino dei frammenti di antichità raccolti dai molteplici edifici milanesi distrutti o danneggiati; in gran parte fu ancora riservata al culto, come oratorio per il ginnasio braidense, all'interno delle direttive di pacificazione tra potere politico e religioso impartite dal Bonaparte.

La Pinacoteca Braidense fu inaugurata nella nuova sede della Galleria Reale nel 1809; e non a caso il concorso bandito dal Segretario Zanoja in quell'anno per la classe di architettura proponeva la progettazione di un Museo, vero Pantheon dedicato alla celebrazione degli artisti viventi e dei personaggi della casa reale. E Zanoja stesso fu raffigurato, in discussione col Viceré all'interno delle sale della Pinacoteca, da Michele Bisi nell'incisione del 1812, destinata ad accompagnare le 30 copie destinate al Beauharnais stesso della pubblicazione (fatta forse a emulazione della Galerie du Musée Napoléon edita a Parigi nel 1804) Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano, pubblicata da M. Bisi e col testo di Robustiano Gironi, Milano 1812. Nell'incisione compare anche sullo sfondo la copia in gesso della statua colossale di Napoleone di Canova, copia acquistata nel 1809 dal Viceré che voleva celebrare degnamente l'Imperatore.

Nel 1812 Pietro Gilardoni presentò il disegno del progetto definitivo posto in esecuzione e con cui prese forma l'ala a nord-est del palazzo di Brera.

Nel 1811 aveva dato anche i disegni per la costruzione di nuove serre all'Orto Botanico.

Dal 1802, quando era stato nominato custode di esso Filippo Armano, l'orto aveva avuto uno sviluppo assai diverso da quello impressogli negli anni precedenti da Witman e Pratesi. Se infatti lo scopo principale di esso nel periodo austriaco era stato quello didattico, nel rilancio di Brera esso aveva suscitato interessi ed entusiasmi molteplici, tali ad esempio da far proporre ad Ercole Silva la sua trasformazione in luogo di ritrovo per la cittadinanza.

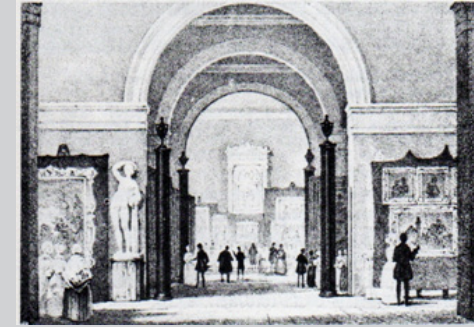


Figura 69: L. Elena, "Esposizione nelle Sale di Brera in Milano", 1836. Milano, Raccolta Bertarelli

L'Armano, immediatamente adeguatosi a questa nuova realtà, volle assecondare gli entusiasmi della nobiltà per le piante esotiche e sviluppò enormemente la quantità di piante ornamentali rappresentate nel giardino, tanto che "mettendo a contribuzione i dilettanti (esso) si è arricchito al punto da poter acquistare vegetali rarissimi a Chelsea, Noisette, Dupont", nonché a Parigi, Schönbrunn, Montpellier, Copenaghen. Questo sviluppo rendeva insufficienti le vecchie serre, imponendo la costruzione di altre nuove. Gilardoni aveva così fatto il 5 dicembre 1811 un sopralluogo alle serre settecentesche, trovandole "di cattiva costruzione, e poco atte alla vegetazione ed incremento delle piante forestiere ivi raccolte da quel Prof. e Custode Sig. Armani; oltre di che sono anche di molto logore e rose dal tempo" proponeva perciò la costruzione di una nuova serra verso il giardino di casa Roma (in direzione nord-est del giardino), serra suddivisa in calidario e tepidario, utilizzando contemporaneamente l'antica solo come frigidario. Tale progetto, sebbene elegante e comunque ispirato ai modelli delle serre pavesi redatti da Pollack su suggerimento di Vienna, suscitò le proteste del confinante Corridoni al cui muro di cinta la serra doveva appoggiarsi. Le proteste di Corridoni costrinsero l'architetto a preparare un secondo disegno, mentre veniva accordato allo stesso Corridoni il permesso di innalzare le proprie serre: il nuovo edificio progettato per Brera era di dimensioni minori rispetto al precedente.

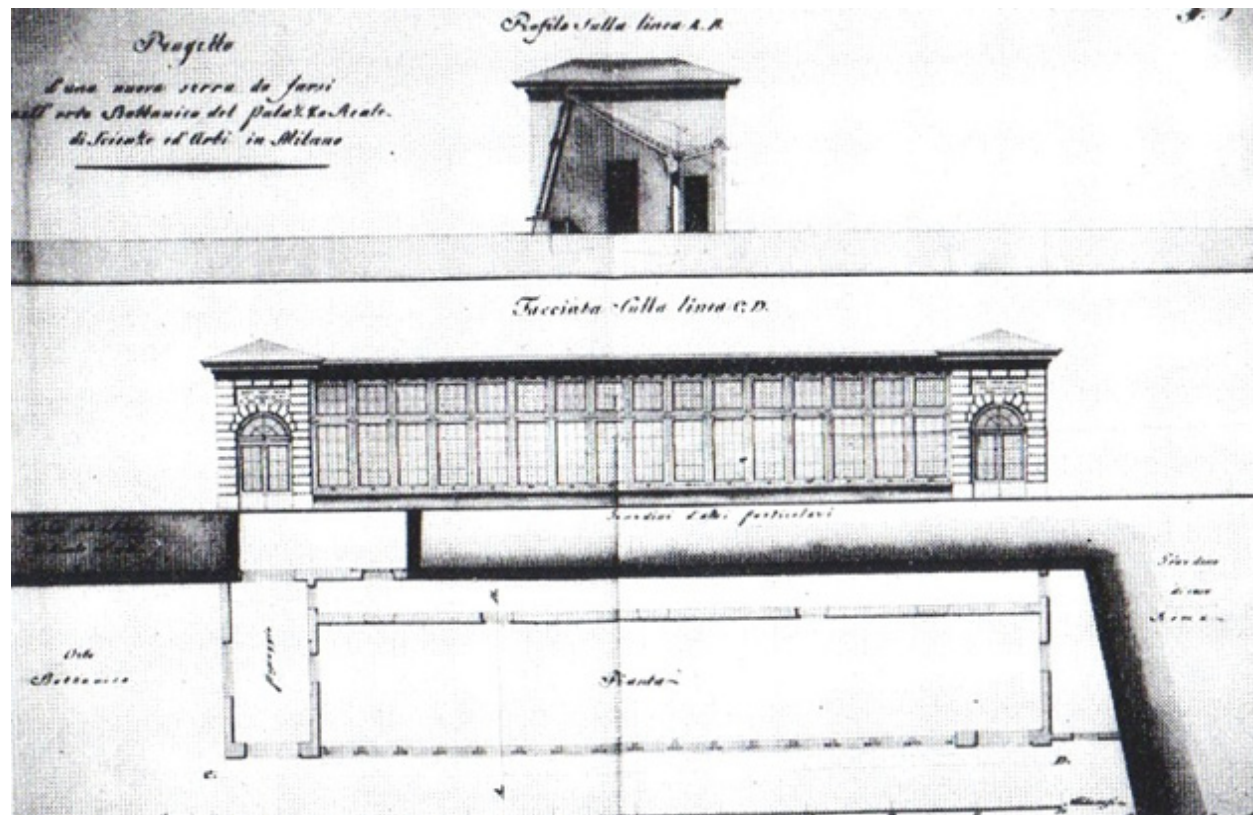
Il nuovo progetto risultava poi un po' economico rinunciando alle testate in pietra bugnata. Le dispute col Corridoni provocarono però un intervento diretto del Direttore Generale della Pubblica Istruzione che ordinò una perizia al professore di Botanica Sangiorgio, onde decidere più oculatamente sulla utilità delle serre. Costui, ricordando che la destinazione iniziale dell'Orto era stata quella di istruire medici e speciali, sosteneva che per questo scopo il giardino di Brera "quantunque mancante di aria e di acqua" serviva benissimo, ma l'interesse dei giardinieri aveva fatto "rappresentare al governo essere necessaria una serra per coltivare quelle piante esotiche che avevano relazione colle piante mediche". Il governo aveva allora consentito ma, da quel momento in poi, il proliferare delle piante esotiche era stato enorme e non a vantaggio ma a scapito dell'Istruzione poiché gli scolari erano stati esclusi dall'Orto e il Professore, non potendo far lezione in serra, doveva condurre gli allievi in campagna.

Venendo allo specifico soggiungeva che l'antica serra era sistemata in modo tale da non dar fastidio ed incomodo a nessuno, né occupava un'area necessaria al giardino. La moderna sarebbe stata bassa per i frutti esotici ed al tempo stesso ingombrante, poiché, dovendo star lontana due braccia dal muro Corridoni, sporgeva assai nell'Orto.

La dura requisitoria del Sangiorgio bloccò il progetto e convinse a divertire i fondi da destinarsi alle serre ad opere già approvate e da eseguirsi all'Osservatorio Astronomico.

A completamento di tutti i lavori che avevano ampiamente modificato il palazzo (e che ancora tendevano a definire meglio le varie parti, sistemando ad esempio nella Pinacoteca una sezione relativa agli affreschi), nel 1813/14, veniva decretata la selciatura della piazzetta e di Via Fiori.

Figura 70: P. Gilardoni, "Primo progetto per le nuove serre dell'Orto Botanico di Brera", 1811.
Milano, Archivio di Stato



L'ETA' DELLA RESTAURAZIONE: CENNI STORICI

Nel 1814, con la caduta di Napoleone e con il ritorno degli Austriaci, il Palazzo di Brera ritornò ad essere al centro di una duplice azione: da un lato quella del nuovo governo che richiese un inventario dei beni e delle dotazioni; e dall'altra, esso stesso che cercò di ristabilire un nuovo piano di istruzione, che venne però redatto solo molti anni dopo (la riforma si fece attendere fino al 1842).

La perfetta integrazione fra Brera e il nuovo regime costituisce un primo dato significativo: Pietro Gilardoni continuò ad occuparsi senza cesure delle trasformazioni del palazzo, seguendo criteri e valori già precedentemente adottati.

Uno degli elementi di maggior interesse è il giudizio di valore che viene specificatamente attribuito all'Accademia braidense nelle sue diverse fasi. Viene infatti sottolineato che nel primo periodo, quello austriaco, venne portata al completamento la fabbrica di Brera, e questo comportò ingenti spese, ma "Codesti grandiosi apparecchi non corrisposero però abbastanza alle intenzioni sovrane". Nella memoria veniva inoltre criticata la mancata organizzazione di una pinacoteca e di un buon corredo di materiale didattico.

Per quanto riguarda la fase napoleonica l'accento era invece posto sia sull'incremento degli insegnamenti, sia sulla riorganizzazione didattica sia sulla formazione di una Galleria, pur senza far mai esplicito riferimento all'operato di Giuseppe Bossi.

Nel 1817 venne proposta la sistemazione del salone dei premi, già auspicata più volte anche in periodo napoleonico, a cui si aggiunse ora un altro ciclo di lavori destinato a sistemare nuovamente in Brera il Medagliere e il Gabinetto Numismatico.

Da un disegno in pianta del Gilardoni si evince che il Gabinetto Numismatico doveva essere sistemato in una grande sala ricavata da quelle delle riunioni dell'Istituto Nazionale e in due piccole aule annesse, mentre nella parte sud era collocata l'abitazione del direttore.

Nel 1830, quando, in sostituzione del Gilardoni, divenne responsabile dei lavori l'ingegner Carlo Caimi, in Brera iniziò un nuovo ciclo di interventi e di grande attività.

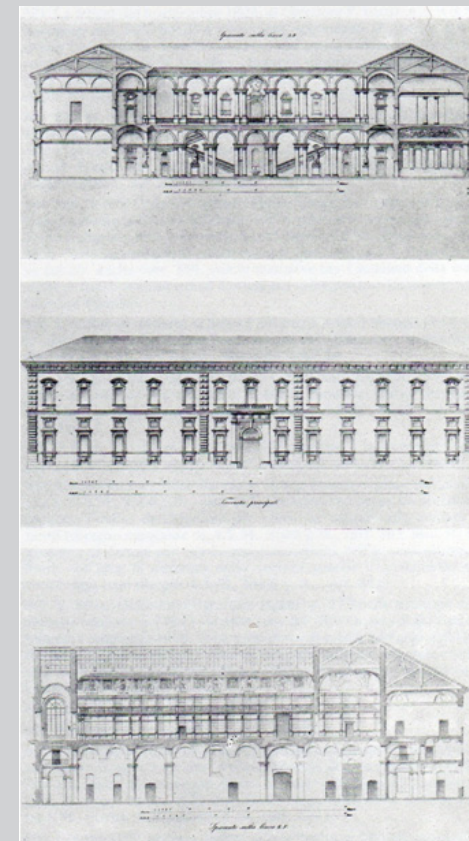


Figura 71: F. Cassina, "Prospetto e sezioni trasversale e longitudinale del palazzo di Brera", fascicolo pubblicato nel 1853

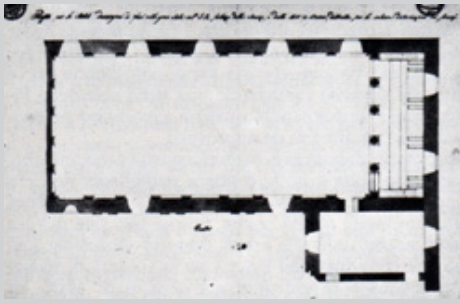
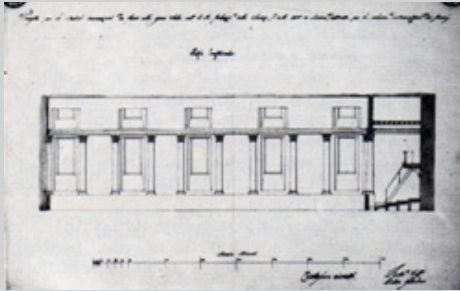


Figura 72,73: P. Gilardoni, "Progetto finale del Salone dei Premi", circa 1824. Milano, Archivio del Genio Civile

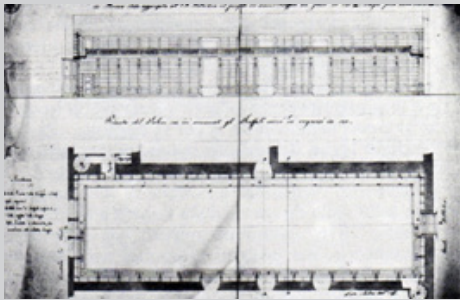


Figura 74: P. Gilardoni, "Progetto per l'arredo della nuova sala della Biblioteca Braidense, 1819. Milano, Archivio del Genio Civile

Il Caimi, nel 1831, eseguì un rilievo dettagliato del piano terra del Palazzo Braidense per sottolineare la distribuzione in esso dell'Accademia e probabilmente come premessa per lo studio di ulteriori e successive trasformazioni.

Nello stesso anno Caimi intervenne in modo consistente al primo piano dell'edificio nell'ala della Biblioteca, progettando il collegamento delle sale dei bibliotecari col salone eseguito da Gilardoni, completando unitariamente le fabbriche sul cortile rustico; e contemporaneamente progettò di ricavare una nuova ampia sala per la Biblioteca rivolta verso Via Fiori, rialzando le murature sopra la scuola di Scultura fino a pareggiare in altezza i restanti locali della Biblioteca.

Il nuovo locale, con affaccio su Via Fiori, doveva avere una finta finestra di riscontro all'ampio finestrone terminale di Gilardoni. Nel 1832 i lavori furono però ristrutturati ancor più ampiamente e l'allungamento giunse a coprire l'area al di sopra del portone d'accesso allo stradone interno di Brera e il numero dei finestrini, destinati a sottolineare l'uniforme scansione della parete, venne raddoppiato.

I lavori per il salone furono eseguiti nel 1832/34 e la nuova sala fu decorata da Vaccani nel 1835. Nel 1833 Caimi aveva inoltre provveduto alla riorganizzazione dell'appartamento in uso al direttore del Gabinetto Numismatico e all'abitazione del professore di scultura.

È sempre il Caimi che nel 1831 destinò la parte superiore del vecchio campanile di S.Maria di Brera, al nuovo grande circolo meridiano dell'Osservatorio Astronomico, con le opportune trasformazioni. Sempre a metà dell'Ottocento potrebbe risalire anche il rifacimento delle serre dell'Orto Botanico. Quest'ultime rimasero ubicate sulla stessa area delle vecchie, ma presentano una struttura più moderna, caratterizzata anche da due eleganti e sobrie testate in bugnato liscio.

Questo globale rilancio di lavori consente di comprendere in modo più chiaro le proposte elaborate dal Caimi stesso nell'anno 1834. Egli propose infatti di inglobare Casa Melzi, verso cui era stata lanciata la

nuova aula della Biblioteca; poi di estendere Brera verso Casa Trotti con profonde ristrutturazioni ed ali di collegamento occupanti parzialmente anche la piazzetta di Brera. Caduta immediatamente la prima proposta fu questa seconda ad avere un minimo di durata, poiché ancora nel 1837 l'ingegnere Voghera e l'architetto Cristoforetti progettavano, se non di unire, almeno di utilizzare Casa Trotti come collocazione della sede del Ginnasio, della Pinacoteca e l'abitazione del direttore.

Abbandonata anche quest'ultima ipotesi, non sembra che il palazzo di Brera subisse importanti rimaneggiamenti almeno fino all'Unità d'Italia.

Nel 1836-40 l'astronomo Carlini chiese e ottenne la costruzione di una nuova torre sul lato orientale della zona occupata dall'Osservatorio, per la collocazione di un nuovo telescopio.

Molti dei lavori effettuati nella prima metà del XIX secolo riguardano i rifacimenti dei pavimenti o decorazioni delle sale e della galleria della Pinacoteca.

Sul lato meridionale del cortile-giardino interno, fu aggiunta una nuova costruzione, raccordata dal corridoio adiacente all'ex chiesa di Santa Maria di Brera. In questo corridoio si trovava anche lo studio di Hayez, ancora oggi visibile, caratterizzato dalla presenza di ampi finestroni centinati.

Nel 1859, infine, contemporaneamente alla fine del dominio asburgico in Lombardia, il cortile principale di Brera ricevette una sistemazione di carattere monumentale. Tale sistemazione consiste in una nuova perimetrazione e nell'installazione al centro della corte del monumento bronzeo al Bonaparte, realizzato molti anni prima dal Canova.

Nel 1882 la Pinacoteca venne ufficialmente staccata dall'Accademia, acquisendo amministrazione statale autonoma: Biblioteca, Accademia, Osservatorio Astronomico, Orto Botanico erano ormai costituiti come entità separate e la stessa Pinacoteca assumeva sempre più un carattere autonomo.

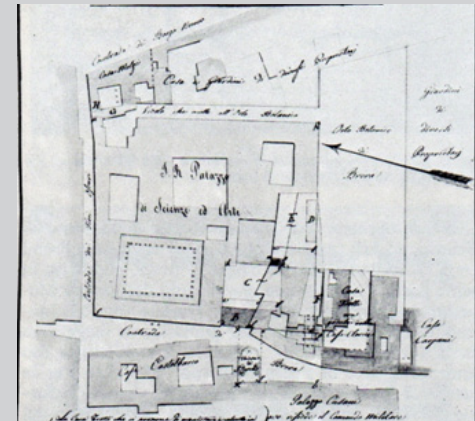
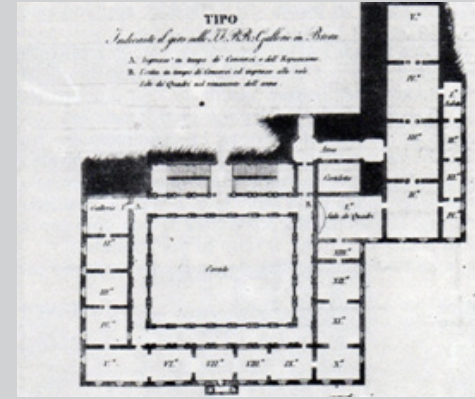


Figura 75: "Il circuito delle Sale d'esposizione in Brera", da "Guida per l'Esposizione...", Milano, 1822

Figura 76: C. Caimi, "Tipo riassuntivo dei vari ampliamenti proposti per il palazzo", 1834. Milano, Archivio di Stato

INTERVENTI E MODIFICHE DEL XX SECOLO

Durante l'intero corso del Novecento, tutti gli istituti del palazzo sono intervenuti con adattamenti dei propri spazi interni a nuove funzioni. Ma l'edificio, con i molteplici corpi di fabbrica, con i suoi cortili, gli alti corridoi, resi spesso oscuri dalla chiusura delle originali serliane, gli atri e i passaggi, ha conservato la sua imponete e austera grandiosità. Fece allora la sua prima comparsa come responsabile dei lavori edilizi l'architetto Piero Portaluppi, che rimase poi incontrastato arbitro dei lavori di restauro del Palazzo per quasi quarant'anni.

Il piano parziale di riammodernamento ad opera di Piero Portaluppi nel 1920-1925 (continuità con le scelte dell'Arch. Perrone) consiste in:

- Rifacimento dei vecchi pavimenti e trasformazione dei lucernari nelle sale XVI e XVIII della Pinacoteca (tappezzerie, velari, passaggi fra le sale);
- nuovo allestimento della Cappella di S. Giuseppe (rialzato il pavimento con l'aggiunta dell'altare e della balaustra in marmo);
- realizzazione di un lucernario per la sala XX della Pinacoteca (1931);
- chiusura definitiva dell'accesso comunque alla Biblioteca Braidense e alla Pinacoteca dal loggiato centrale, da allora riservato alla Galleria (1937).

In seguito al conflitto della seconda guerra mondiale, vennero riportati gravissimi danni alla Pinacoteca, con conseguente causa della totale distruzione delle coperture e la parziale caduta delle pareti di tutta l'ala sud del complesso, e in particolare delle sale napoleoniche, che rivelarono quanto restava delle antiche strutture portanti gotiche.

Tra il 1946 e il 1949, Piero Portaluppi, mise a punto tre progetti di ricostruzione di queste sale. Egli prevedeva di rifare coperture e lucernari anche per tutte le altre stanze. I lavori di ripristino cominciarono prima del 1949: Portaluppi chiuse le finestre sullo scalone, recuperando il lungo corridoio d'ingresso e su di esso aprì anche lo spazio della cappella di Mocchirolo, ricostruita nella stessa esatta misura.

Portaluppi stesso diresse i lavori di ricostruzioni delle gallerie a sud, ora destinata alla produzione dei maestri della scuola lombarda. Un intervento esplicitamente richiesto da Albini dalla dott.ssa Wittgens, che dopo la morte di E. Modigliani, faceva le veci di sovrintendente, si limitò così alla messa a punto di particolari soluzioni da adottare nei lucernari da aprirsi sul corridoio, per l'opposizione di Portaluppi nei confronti di interventi di altri architetti.

Negli anni Sessanta e Settanta furono intrapresi vari lavori: fu costruita una nuova portineria in cemento armato su Via Fiori; si progettò di utilizzare i sottotetti della Pinacoteca nel lato soprastante l'ingresso e gli uffici della direzione; questo comportò anche l'esecuzione di un sopralzo.

Negli anni Ottanta si è intervenuto soprattutto sull'assetto espositivo della Pinacoteca, ad opera di Ignazio Gardella (nel cosiddetto "appartamento dell'astronomo") e Gregotti Associati.

I DIVERSI ENTI DEL COMPLESSO: LA LORO ORGANIZZAZIONE E AUTONOMIA

Pinacoteca e relative raccolte

Grande museo per fama e per rango, la Pinacoteca di Brera si distingue dalle raccolte di Firenze, di Roma, di Napoli, di Torino, di Modena, di Parma, per le vicende della sua formazione che non ha radici nel collezionismo aristocratico, principesco o di corte, ma nel collezionismo politico, di Stato, che è invenzione napoleonica e insieme risultato delle concezioni democratiche della rivoluzione francese.

Nata, al pari delle Gallerie di Venezia e di Bologna, a latere dell'Accademia con finalità didattica, Brera ben presto si differenzia da queste, trasformandosi, per esigenze politico-rappresentative della città, capitale del Regno Italico, in un grande e moderno museo nazionale, in cui opere di tutte le scuole pittoriche dei territori conquistati trovavano riparo, conservazione, giusta illuminazione, occasione di studio e di confronto, destinazione pubblica, celebrativa e sociale.

I primi dipinti giunsero a Brera nel 1799, tra cui alcune grandi tele di Pierre Subleyras, Giuseppe Bottani, Pompeo Batoni, Carlo Francesco Nuvolone, Stefano Maria Legnani, provenienti dalla chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Scala di Milano. A questi ben presto, per iniziativa di Giuseppe Bossi, dal 1801 segretario dell'Accademia, si aggiunsero nel giro di pochi anni altri quadri descritti in un volumetto curato da Bossi stesso, Notizia delle opere di Disegno pubblicamente esposte nella Reale Accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806, traccia preziosa degli esordi della Pinacoteca. A quella data in quattro sale al primo piano, oltre a una trentina di ritratti e autoritratti di pittori per lo più lombardi, erano già presenti la Crocifissione del Bramantino, la Madonna col Bambino e i santi Giovanni Evangelista e Michele del Figino, il Cenacolo di Daniele Crespi, la Madonna del Rosario del Cerano, San Gerolamo e Santa Cecilia di G.C. Procaccini, i Santi Elena, Barbara, Andrea, Macario, un altro santo e un devoto in adorazione della Croce del Tintoretto, i Martiri Valeriano, Tiburzio e Cecilia di Orazio Gentileschi, oltre al trittico con Sant'Elena e Costantino di Palma il Vecchio, e poi lo Sposalizio della Vergine di Raffaello, la Madonna col bambino (1510) di Giovanni Bellini, il Ritratto di Lucio Foppa del Figino.

Già nel 1805, con l'incoronazione di Napoleone a re d'Italia, si era decretato che le opere requisite nei dipartimenti del Regno venissero radunate nell'Accademia di Milano e lì divise, con criteri pragmatici, in tre classi: quelle degli artisti più celebri sarebbero state esposte in Galleria, quelle di minore interesse tenute per scambi, quelle di poco pregio messe a disposizione delle chiese che ne avessero fatta richiesta.

Quando nel 1807 Bossi si dimise per contrasti con il ministro dell'Interno, che aveva minato la costituzione democratica dell'Accademia con la nomina centralista di un presidente, Andrea Appiani, eletto conservatore del Museo, si impegnò in un enorme e vorticoso lavoro di scelta e di organizzazione delle consegne, con continui viaggi di ricognizione, seguiti dalla stesura di elenchi delle opere meritevoli.

A Brera, dopo i dipinti tolti dalle chiese e conventi della Lombardia, ne giunsero altre centinaia dai vari dipartimenti, numerosissimi quelli dal Veneto, selezionati con intelligenza da Pietro Edwards, e in breve tempo si formò una delle maggiori quadrerie d'Italia. Alle opere confiscate, quasi tutte pale d'altare di grandi dimensioni che da allora hanno connotato il Museo con la loro imponente solennità, si aggiunsero nel 1811 la Pietà di Giovanni Bellini e alcuni dipinti dei Carracci, Guido Reni, Francesco Albani e Guercino, acquistati dalla celebre Galleria Sampieri di Bologna. Nello stesso anno, per rimediare a vistose assenze d'ambito leonardesco e raffaellesco, ventrità dipinti e disegni furono prelevati d'imperio, ma sotto la veste formale di un cambio, dalla quadreria arcivescovile di Milano, scelti tra le opere del legato (1659) del cardinale Cesare Monti. Tra questi spiccavano Cristo e l'Adultera e Mosè salvato dalle acque di Bonifacio de' Pitati, la Maddalena di G.C. Procaccini, il Battesimo di Cristo di Paris Bordon.

Nel 1813, per un accordo con il Louvre, venivano scambiati cinque dipinti con altrettante opere di Rubens, Jordaens, van Dyck, Rembrandt. Mentre i dipinti migliori, restaurati e dotati di cornici dorate, trovavano collocazione nelle sale napoleoniche, da allora fulcro del Museo, gli altri erano avviati nei magazzini, tenuti

Tra il 1811 e il 1824, quasi un terzo delle opere registrate con cosiddetto Inventario Napoleonico, in cui a partire dal 1808 sino al 1842 è elencato in ordine progressivo cronologico quanto è entrato a Brera, era già depositato fuori sede con una nuova diaspora che rendeva i dipinti confiscati ancora più estranei alla loro storia originaria. Sempre in quegli anni arrivavano da varie chiese gli affreschi staccati di Luini, Gaudenzio Ferrari, Vincenzo Foppa e ancora Bergognone e Bramantino, e il Museo, che oggi possiede forse la maggiore raccolta di tal genere, incominciava a specializzarsi in quell'attività di recupero e conservazione da allora si integrerà con la sua storia.

Dal 1815, con la Restaurazione e dopo che vi furono restituzioni agli Stati Pontifici, la crescita della collezione continuò a ritmo ridotto ma costante, secondo i canali tradizionali dei lasciti, dei doni, degli acquisti e dei cambi. Sino all'Unità d'Italia giungono l'Adorazione dei Magi di Stefano da Verona, il Cristo e la Samaritana al pozzo di Battistello Caracciolo, gli affreschi di Luini dalla villa della Pelucca, di Simone da Corbetta da Santa Maira dei Servi, il Cristo morto del Mantegna, la Madonna del roseto di Luini, le vedute della Gazzada del Bellotto, l'ampia galleria di quadri (ottanta dipinti italiani e fiamminghi) di Pietro Oggioni e tre ritratti di Lorenzo Lotto, dono di Vittorio Emanuele II dopo l'entrata vittoriosa in Milano con Napoleone III.

Nel 1882 la Pinacoteca, come le Gallerie di Venezia e di Bologna, fu resa autonoma e separata dall'Accademia di Belle Arti che, confermata istituto prevalentemente didattico, conservava patrimonialmente gran parte dei dipinti contemporanei, che continuavano a essere esposti nelle ultime sale della Pinacoteca. Questa ereditava la stragrande maggioranza delle opere antiche, e affidata alla direzione di Giuseppe Bertini (1882-1898), pittore, autore di vetrate, restauratore, figura di spicco per varietà di interessi, cultura e amicizie, fu interamente riordinata, riallestita e ampliata. A lui si devono acquisti di opere fondamentali come il trittico di Bernardino Butinone, gli Amanti veneziani di Paris Bordone, i due scomparti del polittico Grifoni di Francesco del Cossa, il Ritratto di Andrea Doria in veste di Nettuno nel Bronzino, ma anche una nuova selezione dalla collezione Monti dell'Arcivescovado, che portò a Brera opere eccezionali come l'Adorazione dei Magi del Correggio, il Martirio delle sante Rufina e Seconda di G.C. Procaccini, Morazzone e Cerano,

la Sacra Famiglia del Bramantino. A quegli anni risale la ricognizione dei quadri concessi in deposito alle chiese condotta da Giulio Carotti, che farà rientrare a Brera capolavori come il Ritrovamento del corpo di san Marco del Tintoretto.

Sotto la breve direzione di Corrado Ricci (1898-1903), eminente storico dell'arte, la Pinacoteca si ingrandì con l'aggiunta di sale e di un tratto del corridoio di accesso (sala I), così che il percorso si snodava ininterrotto, ad anello, attorno al Cortile d'Onore. L'ordinamento e l'allestimento – per la prima volta i dipinti erano esposti per scuole in ordine cronologico e in maniera meno affastellata – erano accompagnati da una ricostruzione attenta, fatta su documenti d'archivio, della storia della Pinacoteca, pubblicata nel 1907 e rimasta insuperata, mentre le acquisizioni proseguivano con gli Uomini d'arme di Bramante, quattro tavolette della predella del Polittico di Valle Romita di Gentile da Fabriano, che ne permettevano la ricostruzione, e sessantatré dipinti donati dal collezionista e mercante d'arte Casimiro Sipriot.

Gli anni della direzione di Francesco Malaguzzi Valeri (1903-1908), Ettore Modigliani (1908-1934) e Antonio Morassi (1934-1939) furono caratterizzati da una vivace politica di acquisti e da doni frequenti che hanno portato a Brera opere di rilievo con Il cavadenti e Concerto familiare di Pietro Longhi, le nature morte di Evaristo Baschenis, la Natività del Correggio, Rebecca ed Eleazaro al pozzo del Piazzetta, la Madonna del Carmelo del Tiepolo, le vedute di Venezia del Canaletto, il Carro rosso di Fattori. Dal 1926 molto acquisti e doni sono stati promossi dall'Associazione Amici di Brera e dei Musei milanesi, organismo culturale e mecenatistico di nuova istituzione, cui si devono tra l'altro la Cena in Emmaus di Caravaggio, il Pergolato di Lega, i Pascoli di primavera di Segantini.

Dopo il secondo conflitto mondiale, dal 1946, incominciò la ricostruzione, affidata all'architetto Piero Portaluppi, e, in un settore limitato, a Franco Albini, mentre il riallestimento fu curato dal neodirettore Fernando Wittgens (1947-1957), affiancata da Gian Alberto dell'Acqua, che le subentrerà (1957-1973). Il Museo rinnovato e inaugurato a metà del 1950 aveva un carattere di grande e lussuoso decoro, di aristocratica e moderata modernità, frutto di un elaborato lavoro di restauro, di calcolate ambientazioni (esemplare il

Con gli anni Settanta inizia una serie di vicende alterne che segnano la storia recente del Museo, tra momenti di crisi e di grande apertura culturale. Con Franco Russoli (1973-1977), erede di un museo che risente di vent'anni di ristrettezze e di scarsa manutenzione, di carenza di spazi, in un contesto "condominiale" (il palazzo) di difficile gestione, la denuncia dei mali di Brera e la chiusura polemica della Pinacoteca (1974) ebbero un risvolto positivo nell'avvio del progetto della "Grande Brera", che puntava sull'ampliamento nel settecentesco palazzo Citterio (via Brera 12-14, acquistato nel 1972) e su interventi nella sede braidense, così da avere spazi per tutte le strutture e servizi indispensabili in un museo moderno, funzionale, da quelli per l'attività didattica a quelli per l'accoglienza e l'orientamento del pubblico. La scomparsa di Russoli lasciò il progetto a uno stato aurorale. Con Carlo Bertelli (1977-1984) la Pinacoteca viene riaperta, acquista nuovi spazi estendendosi nel settecentesco appartamento dell'astronomo che si affaccia sull'Orto Botanico, dove viene esposta (1982), in un allestimento curato da Ignazio Gardella, la donazione di Emilio e Maria Jesi di più di cinquanta dipinti e sculture dei maggiori artisti italiani del primo Novecento, fra cui Boccioni, Braque, Carrà, De Pisis, Marino Marini, Modigliani e Morandi (arricchita da altre 16 opere nel 1984, mentre una parte della collezione di Lamberto ed America Vitali fu affidata al museo nel 2001), oltre al deposito di una ventina di capolavori futuristi dalla collezione di Riccardo e Magda Jucker (acquisita poi dal Comune di Milano ed esposta al CIMAC, Civico Museo di Arte Contemporanea). In quegli anni, nonostante l'impossibilità di attuare un progetto globale, vengono aperti il primo bookshop italiano e una caffetteria; i depositi vengono spostati al piano della Pinacoteca e guadagnano visibilità, facile accesso, controllo climatico; nel corridoio di ingresso è parzialmente ricomposto il Gabinetto dei Ritratti dei pittori del Bossi; le piccole sale realizzate nel 1950 per ospitare Piero della Francesca, Bramante e Raffaello tornano a essere un unico grande ambiente, che il progetto di Vittorio Gregotti e Antonio Citterio caratterizza con materiali inediti per Brera, con un soffitto piano e illuminazione di suggestivo effetto; palazzo Citterio, incompleto e al rustico, chiamato "Brera 2", viene utilizzato polemicamente per mostre.

Dal 1989, dopo chiusure e disallestimenti dovuto al riaffacciarsi di problemi tecnici e sindacali, mentre palazzo Citterio viene riprogettato da James Stirling, si è iniziato un complesso intervento di ristrutturazione e razionalizzazione degli spazi, dotati di nuovi impianti tecnologici. Il piano di riassetto museografico,

promosso da Rosalba Tardito (1984-1991), è stato studiato da Vittorio Gregotti e finora se è realizzato nelle sale napoleoniche, in una serie di ambienti minori (sale II-VII) e nella sala XXI. Nello stesso tempo vi è stato un ampio riordino delle opere in esposizione, documentato da questa guida, dove sono state messe a frutto le novità degli ultimi anni, richiamando dai depositi esterni opere come San Francesco di Ubaldo Gandolfi, la Sacra Famiglia e sant'Antonio di Luca Giordano, la Vittoria dei Carnutesi sui Normanni del Padovanino, il Compianto sul Cristo morto del Salviati, il Passaggio del Mar Rosso di Perin del Vaga, la Predica di sant'Antonio Abate agli eremiti di Ludovico Carracci e tanti altri, aggiungendo molte opere di recente acquisizione, da Fiumana di Pellizza da Volpedo, alla Crocifissione di Gentile da Fabriano, al Cristo portacroce del Romanino, alla Venere e Cupido di Simone Peterzano, al San Giovanni Battista di Donato de' Bardi, per citarne solo alcune.

La biblioteca braidense

Nella seconda metà dell'Ottocento la Biblioteca occupava già tutta la parte nord-est dell'edificio e, successivamente, assorbì anche il Gabinetto Numismatico (quattro grandi saloni: gesuitico, teresiano, del globo, dei manoscritti e numerosi vani e mezzanini per i depositi di libri e periodici).

Nel 1856-57 vennero attribuiti anche i locali al secondo piano di Via Fiori Oscuri (vennero assegnati all'Accademia scientifico-letteraria, poi diventa Istituto Lombardo di Scienza, Lettere e Arti).

Verso la fine dell'800 furono realizzati lavori di rinnovamento delle strutture esistenti e costruito in lucernario (nel 1880) per l'illuminazione dell'atrio della Biblioteca.

Nei primi anni del'900 iniziarono i restauri al prospetto di Via Fiori.

Successivamente (1912-1923) l'Accademia aveva ceduto alla Biblioteca tre aule sul lato nord e gran parte

del cortile aperto su Via Fiori (Cortile delle esportazioni) che divenne di pertinenza della Biblioteca Braiden-ense.

Negli anni '30 si susseguirono vari restauri allo scalone d'accesso interno ripristinando le antiche aperture e finestre sul lato nord, occludendo le altre fonti di luce.

Nel 1838 fu realizzata la passerella esterna di comunicazione fra la sala del globo e le salette dei periodici (veranda in vetri).

Il secondo conflitto mondiale danneggiò nella Biblioteca soprattutto i solai, i tetti e i lucernari, più che le vere e proprie strutture murarie. Ma i lavori di ripristino, subito intrapresi sotto la direzione dell'architetto Pietro Portaluppi procedettero negli anni cinquanta al completo svuotamento interno per realizzarvi due torri metalliche per il deposito di libri e giornali: la prima venne iniziata nel 1955 e raggiunse i dieci piani previsti nel 1958; la seconda, di otto piani, venne invece realizzata nel 1962-63.

Nel corso degli anni cinquanta, il lato occidentale del cortile delle Esportazioni, assunse una nuova veste; Portaluppi costruì un prospetto in cemento armato, creando un portico nella parte bassa, un passaggio interno per la Biblioteca con nuovi depositi per i periodici a livello dell'ammezzato, ed infine una parete con grandi finestroni al piano superiore in corrispondenza del nuovo ingresso della Pinacoteca.

L'Accademia delle Belle Arti

Dal 1937 vennero realizzati tramezzi e soppalchi delle varie aule e del salone: le sopalcature vennero erette in particolar modo nel secondo dopoguerra (quando venne sopalcato anche il grande salone del 1900).

Dal 1935 al 1940 vennero redatti diversi progetti, tra i quali quello di Figini, Lingeri, Pollini e Terragni di una nuova costruzione all'interno dell'Orto Botanico, che a causa della guerra non fu mai realizzato.

Nel dopoguerra fu ancora l'Orto Botanico ad essere interessato dal bisogno di spazi dell'Accademia. Questa ottenne infatti, nel 1955, l'autorizzazione a costruire "tre nuove aule...nell'area delle serre dell'Orto Botanico, distrutto nel periodo bellico da bombardamento e non ancora ricostruito...si è preparato, dietro indicazione dell'architetto Pietro Portaluppi e del Genio Civile, un progetto di ricostruzione delle serre che, senza alternarne la primitiva linea architettonica e senza per nulla menomare la zona di verde creata dall'Orto Botanico, possa servire alle esigenze dell'Accademia di Belle Arti".

Il progetto esecutivo fu affidato all'architetti Varisco; alternazione di cubatura e del profilo complessivo delle antiche serre, eliminazione della bipartizione esistente nelle due testate e riduzione ad una sola arcata.

L'osservatorio astronomico

Fu fondato nel 1764 come un'istituzione ecclesiastica, all'interno del Collegio Gesuitico di Milano. Tuttavia l'edificio in cui esso è situato ha origini molto più antiche, in quanto deriva da un monastero dell'ordine degli Umiliati che sorgeva qui sin dalla seconda metà del XIII secolo. Nel 1571 l'ordine degli umiliati fu soppresso da papa Pio V e il cardinale Carlo Borromeo affidò il palazzo di Brera ai Gesuiti. Verso la metà

del '700 a Brera non esisteva ancora un osservatorio astronomico, ma si sa che alcuni padri gesuiti conducevano osservazioni di oggetti celesti dai tetti del collegio. Nel 1760 due padri gesuiti di Brera, Giuseppe Bovio e Domenico Gerra, scoprirono una nuova cometa e ne diedero notizia, questa scoperta convinse il rettore del Collegio di Brera, padre Federico Pallavicini, a potenziare l'attività astronomica fondando un osservatorio. Padre Luigi La Grange, esperto astronomo, insieme a padre Ruggero Boscovich, fondò la specola di Brera.

Il nuovo osservatorio era composto da due piani: il piano inferiore era diviso in cinque stanze, che ospitavano i quadranti murali, gli orologi a pendolo e altri strumenti; il piano superiore consisteva in un'unica stanza, di pianta ottagonale, ed era usato per le osservazioni con i telescopi e per le lezioni dimostrative. Sopra la stanza ottagonale si trovava una terrazza dotata di due cupole coniche. In pochi anni l'osservatorio di Brera divenne la più importante istituzione astronomica in Italia, situazione che durò fino al primo ventennio dell'Ottocento.

Nel 1773 l'ordine dei Gesuiti fu soppresso da papa Clemente XIV e il Collegio di Brera passò sotto le dipendenze del governo austriaco, al quale si devono molti apparecchi meccanici e ottici presenti nell'Osservatorio.

L'Orto Botanico

Realizzato nel 1774 dall' Abate Witman su ordine di Maria Teresa d' Austria era stato abbandonato per anni. Quello disegnato da padre Fulgenzio Witman non era un giardino aperto al pubblico, ma era uno spazio didattico: le sue piante esotiche venivano mostrate agli studenti di medicina e farmacia, e al contempo serviva la spezieria di Brera con le piante medicinali del «orto dei semplici».

Le finestre che s' affacciano sull' Orto Botanico di Brera sono ancora quelle di Giuseppe Parini, le quattro stanze dalle quali il poeta ammirava la Ginkgo Biloba che avrebbe affascinato pure Goethe perché le foglie

sono duplici e insieme unite, come chi si ama («Non senti, nei miei canti, che sono uno e insieme sono doppio?»).

A Napoleone si deve l'apertura al pubblico della struttura. Nel 1863, è già un'affermata sede didattica della Scuola Superiore d'Agricoltura.

Ad oggi, l'orto di Brera è proprietà dell'Università di Milano, che si occupa del suo mantenimento.

Dopo un lunghissimo periodo di incuria e degrado, l'Orto è stato restaurato. Il restauro è stato sponsorizzato dalla Cariplo. Si tratta di un restauro conservativo, rispettoso dell'impianto originario e delle "stratificazioni" di epoche successive. Esso è stato realizzato dalla Divisione Edilizia dell'Università degli Studi di Milano avvalendosi della direzione artistica dell'Architetto Lionella Scazzosi del Politecnico di Milano. L'Architetto Scazzosi è stata affiancata da una commissione formata da botanici, storici dell'arte, esperti di giardini storici.

■ PROGETTO: BRERA FOR ALL

4

IL PROGETTO: BRERA FOR ALL

“Brera for All”, come detto precedentemente, nasce dall’esigenza di creare un luogo in grado di rispondere al meglio alle esigenze di tutte le possibili categorie di utenti, costituendo quindi un esempio di architettura sostenibile, soprattutto a livello sociologico. Lo scopo è infatti quello di realizzare un progetto che, a partire dall’analisi e dall’interpretazione delle necessità delle persone, considerandole lungo tutto il loro processo evolutivo, non sia destinato unicamente all’“uomo medio”, figura puramente astratta, ma a tutte le persone, o, perlomeno, ad un’utenza notevolmente ampliata. Osservare e analizzare con “altri occhi” è stato il punto di partenza fondamentale che ha dato vita a questo progetto; immedesimarsi in ogni possibile utente, cercare di comprenderne le differenti necessità e di anticiparne i possibili desideri ha reso possibile la creazione di un progetto che pone la “persona” al primo posto, e che ad essa sia realmente destinato.

La filosofia di questo progetto si basa quindi sul presupposto che progettare significa dare forma ad un mondo più vivibile, dal design attento ai bisogni delle persone e alla qualità della vita. Con “Brera for All” si vuole quindi avvicinare il complesso di Brera e le rispettive aree adiacenti alle reali, complesse e differenziate necessità del pubblico, considerando in modo continuativo e prioritario i bisogni di soggetti con differenti capacità percettive, motorie e cognitive, e quelli di giovani e bambini, i quali, attualmente, troppo spesso, non sono presi in considerazione in modo significativo.

La sfida accolta con la creazione di questo progetto è stata inoltre quella di riuscire a realizzare soluzioni perfettamente funzionali ma che, al contempo, fossero caratterizzate da forme con un buon valore estetico, andando a creare quindi un “design per tutti”, in quanto non esiste opposizione tra qualità artistica e accessibilità nel campo del design e dell’architettura; la differenza sta soltanto nel grado di difficoltà, in quanto solo le migliori soluzioni considerano tutti gli aspetti di utilizzo e combinano questi fattori durante la fase progettuale.

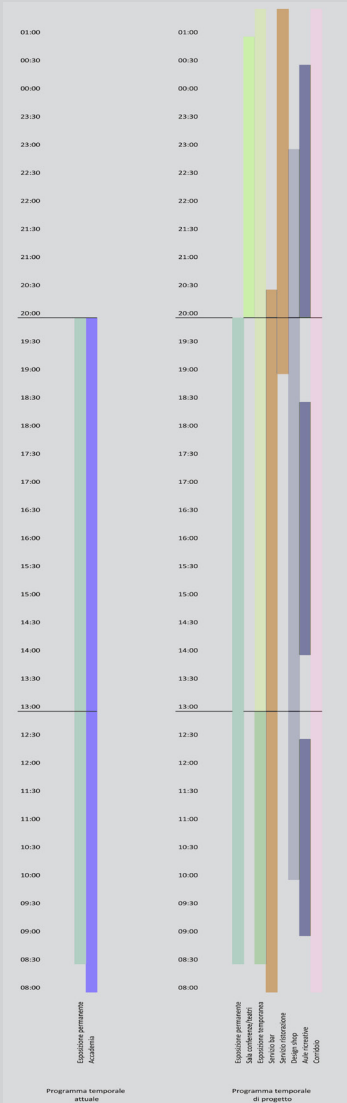


Figura 77: Programma temporale attuale e programma di progetto, a confronto

BRERA NON STOP: NUOVA ORGANIZZAZIONE TEMPORALE E FUNZIONALE

Milano possiede un notevole tesoro artistico ripartito in più collezioni; la città è un centro estremamente vitale di mostre ed attività culturali, con iniziative e centri d'apprendimento legati alla storia ed alla scienza. In questo contesto la Pinacoteca di Brera è sicuramente la galleria d'arte più completa e celebre di Milano: ospita al suo interno una collezione tra le più ricche al mondo, contenendo opere dei più importanti artisti del panorama italiano ed internazionale, dal quattordicesimo al ventesimo secolo. Nonostante queste caratteristiche, che rendono il complesso di Brera un potenziale polo attrattore, è possibile riscontrare una situazione caratterizzata da poca dinamicità, flussi di visitatori decisamente bassi e un interesse piuttosto spento nei confronti della Pinacoteca.

Tra i motivi che determinano l'inerzia del complesso vi è sicuramente una mancanza di servizi adeguati rivolti al cittadino e al turista, in termini di orari, di qualità, di quantità e, come già detto, di accessibilità. Lo schema orario previsto per la pinacoteca di Brera e gli altri servizi aperti al pubblico non rendono vivo il complesso, il quale, di conseguenza, non si integra con il resto del quartiere che, all'interno di Milano, vanta un'attività serale piuttosto rilevante rispetto ad altre zone della città. Il potenziale del complesso non risulta sfruttato, e la Pinacoteca, unica attrattiva presente è caratterizzata da orari poco flessibili, poco funzionali e non è in grado di richiamare un numero di persone adeguate al tipo di patrimonio in suo possesso.

Da analisi statistiche relative ai flussi turistici è inoltre facilmente osservabile una mancanza di offerte durante il periodo estivo; il museo, seguendo la tendenza della città, non offre servizi in questo periodo dell'anno, il quale però potrebbe essere molto redditizio, considerando il flusso turistico estivo.

“Brera for All”, attraverso scelte progettuali relative sia al tipo e alla qualità dei servizi, sia all'organizzazione degli orari lungo l'arco della giornata e dell'anno, tende a rendere molto più efficiente questo organismo urbano. Il complesso di Brera assume un atteggiamento di apertura totale nei confronti delle persone, valutandone le necessità, i desideri e le abitudini. Nuovi servizi quali sale conferenze, bar, ristoranti o spazi ricreativi offrono interessanti offerte al pubblico, sia che esso sia giovane, sia che esso sia adulto o anzi-

ano, ampliando anche gli orari di apertura. Le persone non si sentiranno così limitate e costrette da rigidi schemi temporali e funzionali, ma saranno invogliati ad usufruire di un'offerta dinamica ed innovativa, al passo con le reali esigenze di ognuno. I giovani, ad esempio, avranno un luogo capace di ospitarli per i loro interessi, soprattutto a sfondo culturale e ricreativo, senza inflessibili limiti orari, avvicinandoli, di conseguenza, al clima culturale che caratterizza l'intero quartiere. I turisti, inoltre, continueranno, o inizieranno, ad avere offerte culturali sempre interessanti. Tutto questo contribuirà a rendere il complesso e il suo intorno molto più adeguato, flessibile e vivo, divenendo parte integrante della città.

NUOVI SERVIZI PER TUTTI

Grazie ad un'analisi eseguita su vari livelli, ovvero quello urbanistico, quello di quartiere, quello architettonico e infine quello funzionale, realizzata tenendo sempre a mente l'obiettivo principale del progetto, è stato possibile sviluppare una proposta in grado di considerare le esigenze di tutti, dando vita ad un sistema organico, in cui tutte le parti collaborano e comunicano tra loro; una soluzione che si prefigge come obiettivo quello di rendere realmente funzionale il complesso monumentale di Brera, attualmente non sufficientemente valorizzato, ma anche le vie adiacenti, le quali appaiono troppo spesso prive di vita e in contrapposizione con le altre vie del quartiere in cui il complesso stesso è ubicato.

Attualmente, il complesso, vanta la presenza di un'esposizione permanente di tutto rispetto, con quadri di grande rilevanza artistica e molto noti. Nonostante il patrimonio culturale presente all'interno della pinacoteca, i dati relativi ai flussi di visitatori confermano un mancato interesse da parte delle persone, dovuto sicuramente non alle opere esposte, ma al funzionamento dell'intero complesso, in quanto attualmente non fornisce nessun tipo di servizio al pubblico realmente efficace e in grado di attrarre un maggior numero di visitatori. Si è quindi deciso, come prima cosa, di riorganizzare interamente le funzioni del complesso e di rendere giustizia alle opere stesse.

Una delle istituzioni presenti all'interno del complesso, alla quale sono destinati un gran numero di spazi, è l'Accademia delle Belle Arti. Gli spazi destinati all'accademia sono numerosi, ma non sono comunque in grado di rispondere adeguatamente alle necessità degli studenti; appaiono infatti piuttosto affollati e disorganizzati, sono degradati, poco luminosi e nemmeno accessibili ai disabili. Frequentemente si incontrano infatti scalini o dislivelli che non consentono alle persone disabili di muoversi autonomamente, inoltre le porte di ingresso ai vari ambienti spesso risultano troppo strette per il passaggio di una carrozzina. Si è quindi deciso di ricollocare l'Accademia delle Belle Arti in una differente area di Milano, poco distante dal complesso di Brera, in grado di fornire spazi più adeguati e organizzati e di utilizzare invece gli spazi liberati, opportunamente riprogettati, per ospitare differenti funzioni destinate al pubblico.

Analizzando in particolare i requisiti dell'edificio di nostra pertinenza, e quindi la necessità espressa dalla

Pinacoteca di Brera di ampliare gli spazi espositivi al proprio servizio, è stato previsto il trasferimento dell'Accademia in una sede differente, ovvero l'ex caserma di via Mascheroni, non molto distante dalla Pinacoteca. Tale edificio, opportunamente recuperato, è infatti in grado di ospitare in modo adeguato tutte le attività dell'accademia, consentendo inoltre un miglioramento dei servizi offerti, sia dalla Pinacoteca, sia dall'Accademia stessa.

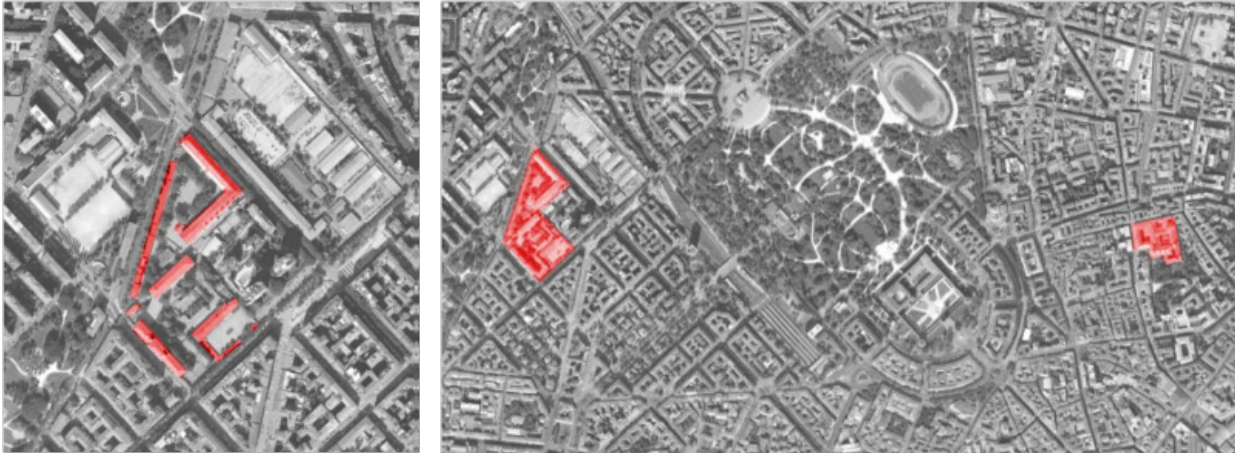


Figura 78: Caserma di via Mascheroni e inquadramento dei due edifici di intervento

Soltanto alcuni degli spazi del complesso non sono stati coinvolti dal progetto, in quanto già collocati in modo funzionale all'interno del complesso e soprattutto in quanto tutelati dalla sovrintendenza, quali l'osservatorio astronomico e la Biblioteca Braidense. Per tali spazi è stato solamente proposto un adeguamento che consenta un migliore accesso ai disabili e una differente organizzazione oraria.

Secondo quanto previsto dal progetto, quindi, il complesso risulta essere suddiviso in tre aree funzionali principali: l'accoglienza, caratterizzata da un nuovo ingresso, l'area "free" contenente vari servizi destinati al pubblico collocati al livello zero, e le aree espositive, che si dividono in pinacoteca, gipsoteca ed espo-



Area di accoglienza



Aree "free"



Aree museali

Figura 79: Le tre macroaree funzionali

sizioni temporanee. Tali macrofunzioni sono state organizzate al fine di essere in più possibile funzionali, con percorsi molto leggibili in grado di guidare facilmente il visitatore e con schemi orari molto differenti da quelli precedenti, andando a costituire un'offerta più articolata e in grado di attrarre un pubblico molto più ampio, in base agli interessi e al tempo libero disponibile di ogni categoria di utenti possibile.

In particolare l'accoglienza, collocata a livello zero in posizione centrale rispetto all'intero complesso, è costituita da una grande corte che contiene biglietteria e info point e sulla quale si affacciano un guardaroba, un punto ristoro, un bookshop e due laboratori destinati anche ai bambini e ai non vedenti. L'area free contiene una sala conferenze, alcune aule ricreative, un ristorante, spazi riservati ad uffici aperti al pubblico e, infine, spazi espositivi destinati agli studenti dell'Accademia delle Belle Arti, per mantenere un contatto con la sede storica dell'accademia stessa, che consentirà agli studenti di esporre, a rotazione, i loro lavori. Tali spazi espositivi saranno sempre aperti al pubblico e gratuiti. Infine, le aree espositive del complesso si distinguono, come detto precedentemente, in pinacoteca, la quale verrà ampliata e completamente riorganizzata, gipsoteca, per poter esporre alcuni calchi in gesso che attualmente sono stipati nei sotterranei del complesso ma che possiedono un rilevante valore e spazio per esposizione temporanea. Quest'ultimo spazio è costituito dal livello terra dell'ex basilica, con affaccio diretto su Piazzetta Brera, cioè il nuovo ingresso, al fine di poter essere visitata anche da chi non intende usufruire degli altri spazi. Tale spazio grazie alla sua altezza risultava essere molto adatto ad ospitare questa funzione in quanto offre una grande flessibilità di utilizzo ed è in grado di ospitare anche installazioni di grandi dimensioni.

SUPERFICI DI INTERVENTO, DEMOLIZIONI E NUOVE COSTRUZIONI

L'intero complesso di Brera prima del nostro intervento ospitava differenti enti distribuiti sui tre differenti piani: terra, primo e secondo. Il piano terra era quasi interamente dedicato all'accademia mentre i piani primo e secondo si dividevano tra la Biblioteca Braidense, la Pinacoteca e l'Osservatorio. Con il bando di progetto si prevedeva il trasferimento dell'Accademia delle Belle Arti nella nuova sede presso la caserma di via Mascheroni. Il nostro progetto ha previsto l'intervento quindi su tutta la superficie, ora occupata dalle aule e laboratori dell'accademia, a piano terra; qui verrà spostata l'accoglienza del nuovo museo di Brera e alcune esposizioni. Troveranno posto nelle attuali aule che costeggiano il cortile d'onore punti ristoro, sale ricreative e culturali. Per quanto riguarda invece gli storici enti come la Biblioteca Nazionale Braidense, che ha sede in Brera dalla sua fondazione nel 1786, non è stata oggetto di intervento. È stata mantenuta nella parte ovest del primo piano insieme agli importanti ambienti storici tra cui la sala Maria Teresa, fondatrice della biblioteca. Anche l'Osservatorio Astronomico di Brera è stato mantenuto negli stessi locali occupati precedentemente.

Il nostro progetto si è concentrato principalmente sulla nuova dislocazione della collezione permanente della pinacoteca; oltre al piano primo è stato progettato e ristrutturato il primo piano ammezzato che accoglierà la prima parte di collezione a livello temporale. Questa parte di percorso attraversa le piccole sale già presenti intorno alla corte principale per poi estendersi anche alla basilica per poi tornare nella corte e proseguire la visita al piano primo. Una nuova vita viene data anche alla basilica e alla corte della magnolia con gli edifici annessi attraverso una rifunzionalizzazione che vede il posizionamento di esposizione temporanea e gipsoteca. Una certa attenzione è stata data anche alla parte relativa all'orto botanico e alle serre.

L'intervento non prevede interventi imponenti sull'edificio preesistente. L'area in cui avvengono le maggiori demolizioni è quella dell'attuale corte della biblioteca che si trasformerà in corte dell'accoglienza. In questo cortile infatti viene abbattuto l'intero complesso costruito nel XX secolo e che ospita la biblioteca studentesca dell'Accademia. Altri abbattimenti che vengono effettuati sono relativi ad aperture finestrate che per motivi di passaggio vengono trasformate in porte. Questo avviene sia nella corte dell'accoglienza

che nella corte della magnolia, la futura gipsoteca. La stessa cosa avviene sulla facciata della ex basilica che da su Piazzetta Brera, risalente al tardo '800 dove viene creata una grande apertura che fungerà da entrata alla mostra temporanea. Ogni demolizione è stata comunque pensata e realizzata con il massimo rispetto della storicità dell'edificio su cui stavamo intervenendo, non modificandone il precedente aspetto.

Gli elementi di nuova realizzazione invece più importanti sono le coperture vetrate che chiudono le corti dell'accoglienza e della magnolia, che rendono praticabili gli ambiente in ogni periodo dell'anno, e la rampa che porta alle esposizioni, fulcro del nostro progetto. Questo è un elemento di impatto ma che cerca comunque di integrarsi con i materiali e lo spazio esistente. Altri interventi minori vengono effettuati al primo piano ammezzato con l'inserimento di passerelle che attraversano i corridoi e che costeggia tutta la basilica superiore.

INTERVENTI SULL'INTORNO URBANO

Il complesso di Brera si trova in una zona centrale di Milano ma, nonostante ciò, le vie limitrofe sono ancora aperte al traffico. Dal 2008 è partito un progetto del comune di isola pedonale (che completerebbe l'area interdetta ai veicoli a motore già presente) che interessa l'ultimo tratto di via Brera che dall'Accademia porta a via Dell'Orso, via Ciovasso, via Ciovassino, via Fiori Oscuri. Tale progetto prevede una pavimentazione in granito, una nuova illuminazione, fioriere, stazioni di bike sharing e piste ciclabili. Aderendo pienamente agli obiettivi previsti da questo progetto comunale, il progetto "Brera for All" abbraccia la politica di un ampliamento delle aree dedicate al transito pedonale e ciclabile, prevedendo, nelle immediate vicinanze del complesso di brera, zone destinate al pubblico caratterizzate da ottimi livelli di inquinamento acustico ed atmosferico, dall'assenza di barriere architettoniche e dalla presenza di servizi rivolti alla collettività. La pavimentazione, come spiegheremo successivamente, verrà realizzata in materiali differenti, i quali, però, si integreranno perfettamente alla pavimentazione adiacente.

Per quanto riguarda il transito pedonale, come già detto, attualmente non sono presenti aree esclusivamente pedonali, ma grazie ad un progetto del comune verranno presto realizzati alcuni collegamenti accessibili esclusivamente a pedoni, carrozzine, biciclette e residenti che dovranno parcheggiare le auto nei cortili. Via Fiori Oscuri, in continuità con via Fiori Chiari, diventerà pedonale e verrà ridisegnata eliminando i dislivelli fra marciapiedi e sede stradale. Verrà rimossa la pavimentazione precedente in cubetti di porfido degradata, sostituendola con la tipica pavimentazione storica lombarda in lastre di granito (carradore) e fasce di acciottolato (rizzata) che caratterizza anche via Fiori Chiari, tranne che nell'area strettamente adiacente al complesso di Brera. L'intervento è finalizzato a migliorare la qualità ambientale di Brera, estendendo l'area pedonale e potenziando la rete ciclabile nel centro di Milano. I lavori sono volti a riqualificare queste vie per adeguarle alla nuova caratterizzazione pedonale con interventi sulle pavimentazioni. Oltre al progetto comunale, il nostro intervento prevede la pedonalizzazione di tutta via Brera e della Piazzetta omonima antistante l'edificio.

In via San Marco si realizzerà, inoltre, un tratto ciclabile che si raccorda al "1° Raggio verde" (Porta Nuova-Naviglio della Martesana), uno degli otto percorsi ciclo-pedonali circondati dal verde che collegheranno il

centro con la periferia. La pista ciclabile esistente verrà riqualificata e completata alle due estremità, verso via Pontaccio e verso Porta Nuova, con la risistemazione della ex darsena-Ponte delle Gabelle e dell'area verde allo sbocco della pista su viale Monte Grappa. Inoltre, in tutta via San Marco (ad eccezione del tratto fra via Ancona e via Montebello), verranno rimossi i binari tranviari in disuso, posati nuovi tratti di pavimentazione in pietra e riqualificati quelli esistenti.

Il progetto di espansione dell'area pedonale influirà positivamente, come detto precedentemente, anche sull'inquinamento acustico. Il rumore in ambito urbano deriva innanzitutto dal traffico veicolare che, nel caso in esame, viene prevalentemente da via Brera, via dell'Orso e via Pontaccio. La crescita del volume di traffico, soprattutto di quello pesante, ha portato a un corrispondente aumento del livello di rumore di fondo. Il sito di progetto, nella mappa di classificazione acustica del Territorio del Comune di Milano, è classificato come servizio scolastico e di CLASSE III, relativa quindi alle aree di tipo misto, con le quali si intendono le aree interessate da traffico veicolare locale o di attraversamento, con media densità di popolazione, con presenza di attività artigianali e con assenza di attività industriali. Il nostro intento è quello di trasformare il complesso e il quartiere di Brera in un'area viva ma dove trascorrere tempo di alta qualità. Realizzare una zona tranquilla dove tutte le categorie possano recarsi per passare piacevolmente il tempo.

Le stesse qualità, attraverso il progetto, saranno ottenute anche in piazzetta Brera e in via Brera; un luogo lontano dal traffico, sicuro per i bambini e per le categorie di utenti che si trovano in situazioni disagiate, piacevole per persone di tutte le età e funzionale, in quanto contenenti varie funzioni.

MAGGIORE VISIBILITA': IL NUOVO INGRESSO

Dal sopralluogo realizzato in fase di progetto era stato facile notare che l'attuale ingresso al complesso monumentale di Brera è collocato in una posizione poco visibile; arrivando da entrambi i lati di via Brera non si è in grado di percepire immediatamente la posizione dell'accesso principale, se non in caso di manifesti collocati sulle colonne del portale. L'ingresso si trova quindi ubicato in una via molto importante del quartiere, caratterizzata da un alto potenziale, tuttavia non strategica ai fini della visibilità. Le altre vie che confinano con il complesso solitamente appaiono inoltre poco popolate a causa dell'assenza di servizi o di attività commerciali.

Si è deciso quindi di realizzare un nuovo accesso principale in Piazzetta Brera, ovvero nella piazzetta antistante il complesso con affaccio diretto su via Brera, attualmente utilizzata soltanto per il passaggio dei veicoli che entrano nella proprietà adiacente alla nostra area di intervento. Tale piazzetta risulta essere attualmente poco fruibile, in quanto ospita esclusivamente un'aiuola priva di sedute o di altri servizi destinati alle persone. Il progetto prevede il ripristino degli accessi rivolti su questa piazzetta, di cui uno destinato ad accogliere le persone dirette verso la corte dell'accoglienza mentre l'altro destinato ai soli visitatori della mostra temporanea e che non desiderano usufruire anche degli altri spazi interni al complesso.

Gli elementi principali che vanno a costituire il nuovo ingresso sono essenzialmente quattro: la pavimentazione, le sedute, le fioriere e alcuni elementi verticali che simboleggiano la presenza dell'ingresso. Questi ultimi tre elementi consistono in elevazioni del modulo di partenza, derivante dalla piastrella di pavimentazione di lato 60x60 cm. L'altezza di questi elementi è modulata in base a multipli o sottomultipli della stessa misura di 60 cm.

La pavimentazione è composta da moduli quadrati di 60 cm di lato, come detto precedentemente, ed è realizzata in due colori contrastanti; un grigio chiaro tendente al bianco ed un grigio antracite. L'accostamento di questi moduli di colorazioni differenti forma un disegno che, concettualmente, richiama il gioco del "Tetris"; le varie piastrelle sono infatti posizionate in modo da raffigurare l'aggregarsi di alcune caselle, così come accade nel gioco. Questo disegno simboleggia inoltre gli elementi attratti da una calamita col-

locata, idealmente, all'interno della corte centrale. Le piastrelle più chiare, infatti, si intensificano in corrispondenza del nuovo ingresso, fino a costituire una pavimentazione monocroma all'interno della corte stessa.

Le fioriere, che come detto precedentemente sono ricavate dall'elevazione del modulo della pavimentazione, sono rivestite con lo stesso materiale (le piastrelle possono infatti essere utilizzate anche per rivestimenti verticali) e contengono alcune delle specie presenti all'interno dell'orto botanico. Il loro posizionamento ha una duplice funzione; rimanda all'orto botanico indicando concettualmente la direzione in cui è ubicato e delimita visivamente il passaggio dei soli veicoli che utilizzano il passaggio in quanto residenti (l'area è infatti resa pedonale, ma consente il solo passaggio dei proprietari dell'area adiacente al sito di progetto).

Caratteristica essenziale di questo nuovo ingresso è la visibilità. Il posizionamento degli elementi che simboleggiano il nuovo accesso sono stato progettato al fine di garantire la massima visibilità nei confronti di chi percorre via Brera da entrambe le direzioni; gli elementi, infatti, sporgono rispetto alla facciata principale, andando ad occupare parte dell'area che costituisce l'attuale via. Questi elementi verticali, anch'essi realizzati a partire dall'elevazione del modulo della pavimentazione, hanno diverse altezze ma non superano mai il livello contraddistinto dal cornicione marcapiano presente sulle facciate con affaccio diretto sulla piazza. Su tali elementi sono presenti alcune scritte, realizzate con grandi caratteri e con colorazioni tono su tono, che indicano la presenza delle varie funzioni museali presenti all'interno del complesso.

Alcuni elementi verticali, caratterizzati da un'altezza inferiore rispetto a quelli descritti sopra, sono presenti anche all'interno della piazzetta e vanno a costituire la struttura di sostegno per locandine e manifesti di grandi dimensioni che descrivono ciò che avviene all'interno delle varie aree espositive o che descrivono eventuali iniziative in programma destinate al pubblico.

L'attuale ingresso principale perde, di conseguenza, il suo ruolo e acquista così quello di accesso all'area

free”, ossia a quell’area contenente tutti quei servizi per i quali non è previsto il pagamento di un biglietto. L’intera corte d’onore, infatti, diventa luogo di interazioni sociali, di servizi culturali e commerciali, rigorosamente a tema con l’aspetto culturale dell’intero complesso. L’accesso alla corte centrale dell’accoglienza è comunque garantito, come verrà descritto successivamente, anche attraverso la corte d’Onore e provenendo dagli accessi “secondari” presenti in via Fiori Oscuri e nello Strettone.

Gli ultimi elementi che caratterizzano la zona antistante gli accessi sono le sedute; veri e propri elementi progettuali realizzati al fine di rispondere perfettamente a tutte le esigenze delle varie utenze. A partire dal modulo della pavimentazione di 60x60 cm, le sedute si compongono di vari volumi affiancati l’uno all’altro in modo tale da realizzare differenti configurazioni spaziali che consentono differenti possibilità d’uso per tutte le persone; per i bambini. Che accompagnati magari da un adulto, vogliono disegnare o leggere un fumetto, per gli anziani, che sentono il bisogno di una piccola pausa in relax riparandosi all’ombra di un albero, per i giovani, che vogliono fare una sosta, leggere un libro, fare degli schizzi o magari chiacchierare con gli amici, o ancora per uomini o donne d’affari, che devono consultare la propria casella di posta elettronica e hanno bisogno di un punto di accesso internet gratuito... Le sedute realizzate sono state pensate infatti per essere polifunzionali ed olistiche, facendo riferimento a tutti i bisogni e i desideri delle varie persone.

Le sedute, realizzate con una struttura in cemento armato e rivestite con lo stesso materiale della pavimentazione sono costituite quindi dalle sedute vere e proprie, da un albero a piccolo fusto che consente di ripararsi dal sole nelle stagioni più calde, da una postazione internet e da una piastrina fotovoltaica, posizionata poco distante, che ha il compito di assorbire l’energia necessaria all’accensione delle luci posizionate al di sotto della seduta per le ore notturne.

Queste sedute di giorno sembrano semplicemente elevarsi dalla pavimentazione, conferendo ritmo e movimento allo spazio grazie alle differenti altezze dei volumi che le compongono, mentre sembrano quasi fluttuare la notte, quando si accendono le luci posizionate alla base delle sedute stesse. Gli apparec-

chi illuminanti, sapientemente nascosti dietro al rivestimento delle sedute, lasciano infatti filtrare la luce attraverso una fessura presente alla base della seduta, conferendo un aspetto particolare all'ambiente.

Come possiamo comprendere dagli esempi di sedute riportate, le varie configurazioni consentono una notevole molteplicità di utilizzi; è possibile sedersi normalmente, scegliendo il volume più adatto alla propria altezza, o sedersi ad una quota più bassa o più alta, sdraiarsi appoggiando la schiena allo schienale creato dalla presenza di un volume adiacente, sedersi appoggiandosi al volume adiacente per scrivere, essendo sia adulto che bambino. Le sedute presenti sono quindi molto versatili e offrono tutti comfort necessari al fine di rendere realmente fruibile l'area, che attualmente non offre servizi di questo tipo e, per questo, viene spesso vista soltanto come zona di passaggio.

PIU' ACCESSI PER UNA MIGLIORE PERMEABILITA'

Il complesso monumentale di Brera, attualmente, si presenta come un organismo architettonico chiuso nei confronti dell'ambiente circostante e nei confronti nei flussi pedonali. Gli accessi realmente utilizzabili sono pochi e, parte di quelli esistenti, sono stati chiusi mediante l'utilizzo di cancelli. Questo implica una chiusura totale, che non consente alle persone di muoversi liberamente e in modo funzionale. L'edificio non appare permeabile, ma molto rigido e offre utilizzi univoci.

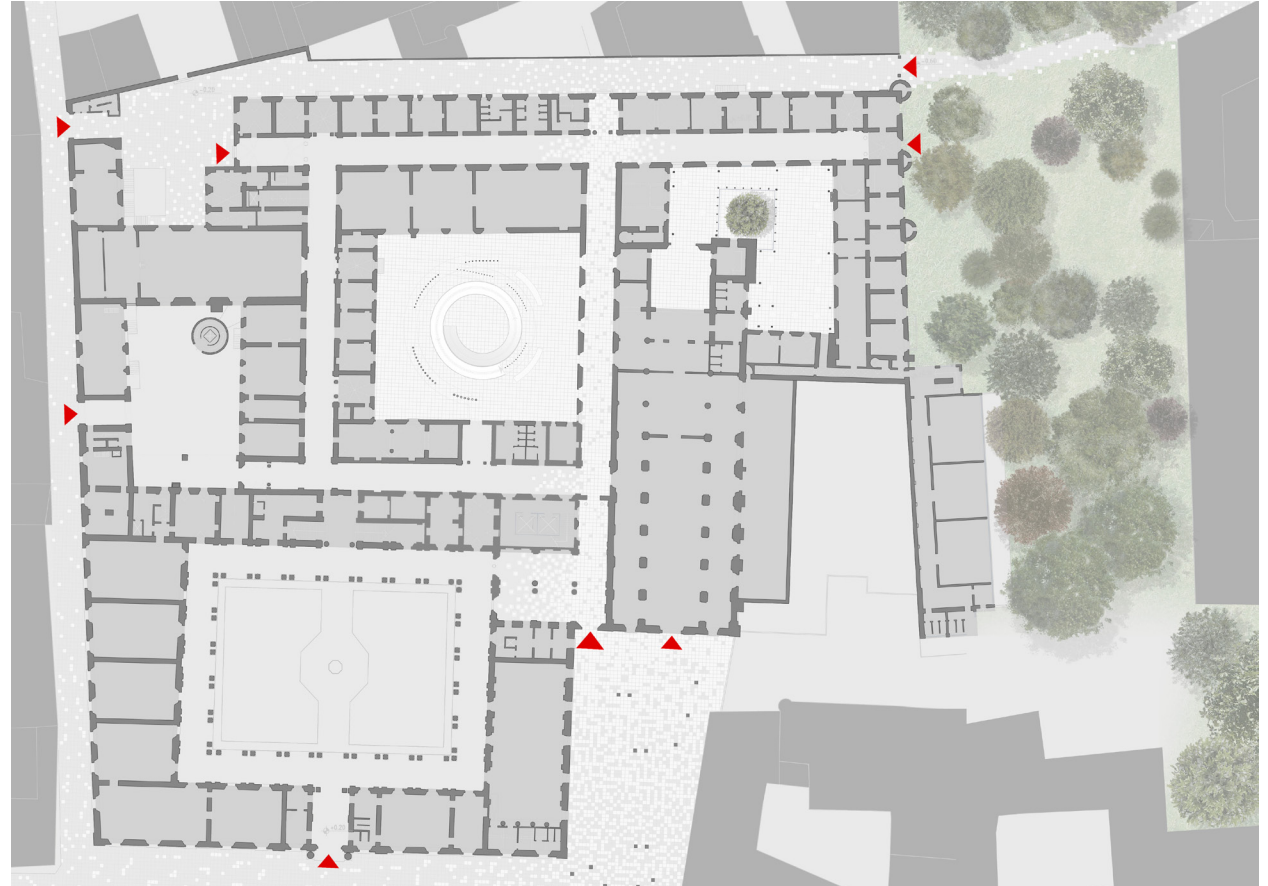
Obiettivo del nostro progetto è ottenere la massima permeabilità, al fine di incrementare la fruibilità e al fine di rendere i percorsi molto più semplici, anche solo per chi attraversa il complesso di passaggio. Questo permette di restituire vita al complesso, facendolo diventare parte integrante dell'organismo urbano e permette di avvicinare notevolmente le persone, fornendo possibili input in grado, probabilmente, di stimolare le persone nei confronti di ciò che accade all'interno degli spazi.

Come operazione preliminare, quindi, sono stati ripristinati tutti gli accessi, rimuovendo cancelli o limiti che non erano presenti nella configurazione originale, rendendo percorribile l'orto botanico, oltre che costantemente visitabile. La presenza di servizi liberi aperti al pubblico rafforza sicuramente questo concetto di permeabilità, rendendo gli spazi del complesso di Brera molto più vivibili, fruibili e funzionali. La corte d'onore e la "stecca" adiacente allo strettone consentono un continuo flusso di persone, che possono addentrarsi nell'edificio e cogliere spunti culturali dalle esposizioni degli studenti dell'accademia, partecipare alle conferenze programmate negli spazi adetti o, ancora, andare a cena in uno spazio di notevole interesse culturale.

Come detto precedentemente, è stato notevolmente incrementato il numero degli accessi secondari. Osservando la planimetria del livello zero, è possibile osservare inoltre che lo stesso tipo di pavimentazione descritta per l'accesso di piazzetta Brera è stato realizzato anche in prossimità dei vari accessi. Il concetto di calamita che attrae le tessere, raffiguranti simbolicamente le persone, è stato utilizzato non soltanto nell'ingresso principale, ma pervade gli spazi in tutte le direzioni, mantenendo la corte centrale come punto focale di attrazione. Percorrendo le vie e i passaggi adiacenti al complesso che hanno un diretto

Figura 80: Accessi presenti al livello zero; è facile notare un forte atteggiamento di apertura nei confronti dell'esterno, a favore di un alto valore di accessibilità e di permeabilità

collegamento con la corte è quindi possibile notare l'aggregarsi dei moduli chiari, che fungono come una sorta di guida che conduce la persona al "cuore" dell'edificio.



UNA NUOVA CENTRALITA': LA CORTE DELL'ACCOGLIENZA

Il progetto architettonico si sviluppa a partire dalla creazione di un nuovo spazio centrale, fulcro dell'edificio destinato alla grande accoglienza. Tale ambiente è il risultato del ripristino della corte attualmente occupata dalla biblioteca; secondo il progetto gli edifici presenti di più recente edificazione, caratterizzati da un valore architettonico ed estetico piuttosto trascurabile, sono stati infatti demoliti al fine di liberare lo spazio interno della corte, riportando lo spazio al suo aspetto originario.

Per massimizzare la permeabilità di tale ambiente e per incrementarne la visibilità, sono state ripristinate le aperture con affaccio diretto sulla corte, attualmente completamente oscurate, e ne sono state realizzate di nuove in prossimità delle finestre presenti sul lato sud. La luce, in questo tipo di intervento, è un elemento fondamentale; viene utilizzata come elemento in grado di condurre il visitatore allo spazio principale, dal quale si diramano i vari percorsi, quasi come una guida in grado di sostituire la classica segnaletica. La luce è inoltre di fondamentale importanza per alcune categorie di utenti, come gli anziani, o i non udenti, i quali, grazie alla luce, si sentono più sicuri e sono in grado di comprendere meglio gli spazi e le situazioni che li circondano. La luce, infatti, è un mezzo di comunicazione di fondamentale importanza.

Per garantire l'uniformità dei percorsi e l'ottimale accessibilità e fruibilità degli stessi è stato inoltre eliminato il dislivello presente, portando la nuova pavimentazione a quota + 0,00 m. come affermato in precedenza, infatti, ogni qual volta sia possibile, è opportuno evitare la creazione di barriere architettoniche, di ogni tipo. Un accorgimento di questo tipo è utile non solo per chi si muove in carrozzella, o per i non vedenti, ma per tutti; anche se probabilmente una persona in ottime condizioni fisiche non nota l'assenza di dislivelli, ad esempio, in realtà ne trae beneficio, in quanto si evita un affaticamento superfluo.

Ai lati della corte sono presenti vari tipi di servizi, che si affacciano sulla corte stessa: un guardaroba, un bookshop, collegato anche al percorso espositivo della pinacoteca, un'area ristoro, uno spazio destinato ai bambini, il quale prevede varie stimolanti attività interattive e iniziative in grado di insegnare ai bambini varie nozioni legate ai temi presenti all'interno delle aree espositive e, infine, uno spazio plurisensoriale, all'interno del quale vengono reinterpretate, utilizzando mezzi di comunicazione alternativi, le correnti



Figura 81: Render della vista che si ha provenendo dall'ingresso è possibile vedere la luce, elemento guida, che proviene dalle aperture con affaccio sulla corte dell'accoglienza

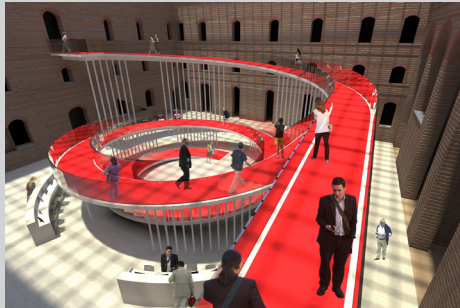


Figura 82, 83, 84: Render della corte dell'accoglienza

artistiche esposte nel museo. Quest'ultimo spazio è destinato a tutti, in quanto arricchisce il visitatore fornendo interpretazioni artistiche di grande interesse, ma in particolar modo prevede la realizzazione di un servizio destinato ai non vedenti, i quali hanno la possibilità di avvicinarsi a forme artistiche altrimenti inaccessibili, indagandole con l'utilizzo degli altri sensi e scoprendole attraverso le sensazioni che vengono indotte sul visitatore.

Al centro della corte si trova la rampa di accesso al percorso museale della pinacoteca, che si sviluppa a partire dal primo livello ammezzato, opportunamente ampliato al fine di avere una superficie espositiva maggiore, ed estendendosi al primo livello. Tale rampa, suddivisa in due segmenti, ha lo scopo di garantire la continuità del percorso espositivo, eliminando superflue interruzioni durante la visita, permettendo, inoltre, l'uniformità del percorso stesso per tutti gli utenti; spesso si assiste ad una separazione dei percorsi per disabili e per le altre persone, ma il nostro obiettivo era proprio quello di porre tutti i visitatori nelle stesse condizioni, rendendo tutti gli spazi il più fruibili possibile. La pendenza della rampa è compresa tra il 3 e il 3,7 % su quasi tutta la lunghezza del percorso, ed è inoltre provvista di interruzioni piane, al fine di agevolare la percorribilità per le persone che si spostano in carrozzina o per chi, ad esempio, spinge un passeggino.

La modellazione della rampa e i colori utilizzati sottolineano il concetto di centralità di questo nuovo spazio. La rampa, inoltre, appare come un elemento continuo che si insinua all'interno dell'edificio e che prosegue all'esterno in modo fluido e continuativo. Il rivestimento della parte calpestabile è stato realizzato in un materiale non sdruciolevole, al fine di agevolare, ancora una volta, la fruibilità per tutti gli utenti. La struttura portante della rampa, realizzata completamente in acciaio, è inoltre stata progettata secondo un concetto di trasparenza; una serie di "setti" costituiti da vari pilastri di sezione ridotta costituiscono l'elemento di sostegno e sono in grado di mantenere un buon livello di trasparenza. La leggerezza e la trasparenza sono ulteriormente enfatizzate dall'utilizzo di un parapetto in vetro, realizzato in modo tale da rendere invisibile la struttura di sostegno, e senza corrimano. La struttura della rampa è interamente rivestita da una superficie bianca opaca, al fine di ottenere un effetto di maggior leggerezza, tranne che

per la parte calpestabile, che è realizzata di colore rosso. I pilastri, grazie al loro posizionamento, hanno inoltre lo scopo di suddividere lo spazio della corte in aree funzionali più piccole, aumentando la razionalità dell'ambiente stesso.

Da questo nuovo nodo centrale sono facilmente raggiungibili anche gli spazi destinati alle nuove esposizioni: la gipsoteca, situata all'interno del Cortile della Magnolia, e l'esposizione temporanea, collocata all'interno dell'ex basilica, a livello zero. La corte dell'accoglienza risulta quindi come punto nevralgico dell'intero sistema, dal quale si diramano i cari percorsi.

La corte è infine coronata da una copertura realizzata in acciaio e vetro, che conferisce protezione all'ambiente sottostante e agli utenti. La struttura portante della copertura è ancorata, su due lati, agli edifici esistenti grazie a due travi UPN, opportunamente suddivise e connesse tra loro al fine di facilitarne la posa in opera, ed è collocata al di sopra della prima linea di gronda. La struttura principale è realizzata da travi HEA 500 e HEA 220, alle quali sono ancorati dei ganci a ragno a sostegno dei vetri di copertura. Tali ganci sono posti ad un metro dalle travi, nella parte inferiore; questo accorgimento consente di conferire un senso di maggiore trasparenza e leggerezza, in quanto la struttura, rivestita di bianco come quella della rampa, quasi scompare dietro ai vetri di copertura. Il posizionamento al di sopra delle coperture presenti permette infine di utilizzare i canali di gronda già esistenti, eventualmente sovradimensionati.

La realizzazione della copertura è di fondamentale importanza per questo spazio, in quanto non si tratta di una semplice area di passaggio, ma contiene al suo interno alcuni servizi, quali la biglietteria e un info point. Al fine di impedire fenomeni di surriscaldamento estivo, la copertura è realizzata con vetri selettivi, è provvista di adeguate aperture e lo spazio è dotato di un sistema di ventilazione forzata.

Per la pavimentazione è stata utilizzata una pietra chiara, di colore bianco, la stessa utilizzata per la pavimentazione degli esterni delle vie adiacenti al complesso. Il trattamento della pavimentazione, così come la luce, viene utilizzata come elemento in grado di condurre il visitatore verso questo ambiente, grazie

al tipo di disegno utilizzato. Realizzata con piastrelle di dimensione 60x60 cm, all'esterno si presenta di due colori, grigio scuro e bianco, mentre all'interno diventa monocromatica. Il disegno utilizzato ricorda il gioco del tetris e richiama il concetto del magnete; le piastrelle di colore bianco, come tessere del tetris, diventano sempre più fitte e numerose in direzione della corte dell'accoglienza, fino a diventare completamente bianche.

Una volta arrivati all'interno della corte ci si trova in un ambiente molto luminoso, dominato dal colore bianco in contrasto con il mattone delle pareti perimetrali. L'ambiente trasmette inoltre un'idea di leggerezza, ottenuta grazie all'utilizzo di forme armoniose e strutture apparentemente trasparenti. La rampa appare infine molto leggera, grazie al parapetto in vetro che sembra quasi smaterializzarsi e grazie alla forma molto fluida, armoniosa ed elegante, che sembra appoggiarsi delicatamente al centro della corte.

Le scelte progettuali sono state pensate con lo scopo di preservare le preesistenze, le quali sono tutelate dalla Sovrintendenza dei beni culturali. Sono state infatti ridotte al minimo le demolizioni e sono state preservate il più possibile le facciate.

AREE ESPOSITIVE: MAGGIORE SPAZIO ALL'ARTE

Situato in un quartiere caratterizzato da una grande attenzione per l'arte e per la cultura, il complesso di Brera appare oggi decisamente inadeguato; nonostante contenga opere di grande valore e di grande interesse a livello internazionale, è attualmente caratterizzato da gravi lacune e numerosi difetti che non sono in grado di sfruttare il reale potenziale che il complesso stesso ha.

In seguito ad una visita presso la Pinacoteca di Brera sono emersi alcuni importanti difetti che caratterizzano l'intera area museale, sia per quanto riguarda il percorso espositivo e la sua organizzazione, sia per l'importanza che viene attribuita alle varie opere esposte. La prima cosa che si nota, percorrendo le sale del museo, è un percorso decisamente poco fluido, che richiede, ad esempio, doppi passaggi all'interno di uno stesso spazio espositivo; questo rende la visita presso la Pinacoteca di difficile comprensione e poco funzionale, in quanto gli spazi sono disorganizzati, causando un generale disorientamento del visitatore, soprattutto se quest'ultimo fa parte di una categoria più debole, come ad esempio i non udenti. Per i non udenti, così anche come per gli anziani, infatti, è sicuramente preferibile un percorso obbligato, in grado di guidare la persona durante la visita. In secondo luogo, le opere, risultano essere collocate in un ordine non cronologico, ma apparentemente casuale, confondendo ulteriormente il visitatore. Infine, un altro difetto piuttosto rilevante, è quello della mancanza di spazio da destinare alle opere; all'interno del deposito sono presenti numerosi quadri che, di conseguenza, non sono visibili. Le opere esposte, inoltre, non vengono valorizzate adeguatamente, ma si ha un effetto che possiamo chiamare "a quadreria", in cui tutte le opere hanno la stessa apparente importanza in relazione alla loro disposizione e alcune di esse risultano svantaggiate in quanto non sono posizionate in modo da poter essere osservate correttamente.

Per risolvere i problemi appena citati sono state adottate le seguenti soluzioni:

- lo spazio è stato interamente riorganizzato in modo tale da andare a costituire un percorso unico, obbligato e continuativo, in grado di guidare con facilità il visitatore durante l'intera visita;
- gli spazi espositivi sono stati notevolmente ampliati: sono stati recuperati gli spazi del livello ammezzato, il quale è stato inoltre ampliato all'interno dell'ex Basilica;
- è stata realizzata una proposta di allestimento, ripensando all'ordine delle opere esposte e,

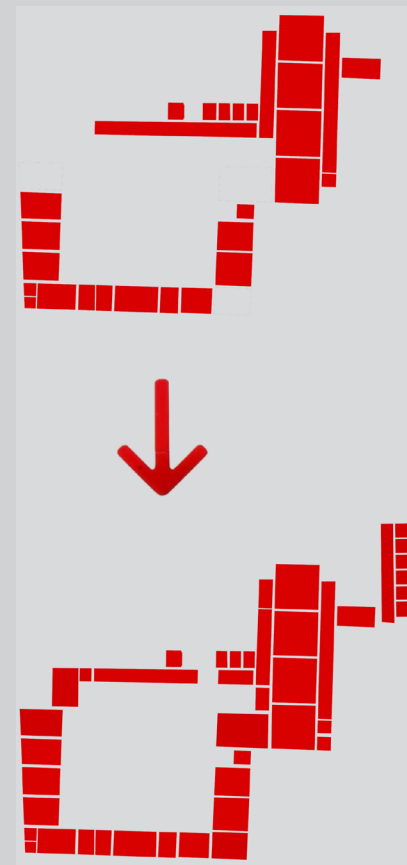


Figura 85: Esempio di Ampliamento delle aree espositive; nell'immagine è possibile notare come è stato ampliato il primo livello della pinacoteca

soprattutto, utilizzando una soluzione in grado di differenziare le singole opere in funzione della loro importanza artistica.

Non soltanto i quadri della pinacoteca necessitano di una corretta esposizione; all'interno degli scantinati del complesso sono presenti numerosi calchi in gesso di notevole fattura che attualmente non sono visibili e che, inoltre, rischiano di rovinarsi con il passare del tempo in quanto stipati in luoghi umidi e in quanto trascurati. Per questo motivo si è deciso di realizzare una gipsoteca, ossia un luogo appositamente creato per l'esposizione di questi calchi. La gipsoteca è stata realizzata all'interno della corte della Magnolia, corte attualmente utilizzata soltanto come luogo di passaggio o come spazio per gli studenti dell'accademia. Sfruttando la luce naturale zenitale, questo luogo appare perfetto per tale tipo di esposizione ed è in grado di "rendere giustizia" alle opere stesse.

Al fine di vivacizzare la proposta culturale e artistica offerta dal complesso di Brera è stato realizzato anche uno spazio destinato alle mostre temporanee. Realizzato all'interno dell'ex basilica e con accesso diretto su Piazzetta Brera, questo spazio è in grado di attirare un maggior numero di persone, tra cui anche tutti coloro che sono interessati all'arte contemporanea; grazie infatti ad esposizioni ed allestimenti temporanei, è in grado di offrire al pubblico opere d'arte sempre nuove ed interessanti, garantendo un'affluenza al complesso sicuramente maggiore.

Il progetto tende quindi a valorizzare notevolmente l'arte, in un quartiere che proprio dall'arte è caratterizzato, andando ad attribuire la giusta importanza alle opere già presenti nel percorso espositivo, ma anche ad opere sottovalutate e trascurate e ad opere che sono in continua produzione. Questo rende molto attuale la proposta offerta da Brera, rendendo il complesso "al passo" con ciò che lo circonda.

LA PINACOTECA

La pinacoteca, che attualmente occupa soltanto una parte del primo piano del complesso di Brera, è stata notevolmente ampliata, recuperando e rendendo espositivi anche gli spazi del livello ammezzato, il quale è stato ampliato estendendo la parte soppalcata presente all'interno dell'ex Basilica lungo tutte le pareti perimetrali, al fine di creare un soppalco continuo affacciato sullo spazio dedicato alle mostre temporanee sottostanti.

Il percorso espositivo della Pinacoteca ha quindi inizio a partire dal primo livello ammezzato, al quale si arriva grazie al primo tratto di rampa presente all'interno della corte centrale dell'accoglienza, prosegue, sullo stesso livello, nel soppalco realizzato nell'ex Basilica, al quale si accede attraverso un sistema di passerelle con pendenza ridotta, e prosegue al primo livello, al quale si accede mediante il secondo segmento della rampa. Elemento unificatore di tutto il percorso è proprio la rampa, la quale, quasi come un nastro continuo che si insinua all'interno dell'edificio, attraversa più volte le pareti, andando a costituire un tragitto fluido, continuo, senza interruzioni e uguale per tutti gli utenti. Come detto precedentemente, la rampa ha infatti pendenza molto ridotta ed è rivestita, sulla parte calpestabile, di un materiale non sdruciolevole, che agevola il passaggio alle carrozzine ed evita eventuali scivolamenti.

L'ampliamento dei locali espositivi dedicati alla Pinacoteca permette di esporre opere attualmente collocate nei depositi del complesso. In questo modo è stato possibile sopperire alla mancanza di un'adeguata superficie espositiva.

Il sistema di risalita generato dalla rampa centrale è comunque affiancato da un ulteriore impianto di scale e ascensori, collocato all'interno del cavedio preesistente, situato in una posizione strategica in quanto vicino all'ingresso principale e alla corte dell'accoglienza. Tale impianto permette alle persone di poter visitare tutti gli spazi anche senza dover salire lungo la rampa ma prendendo l'ascensore, in quanto la rampa, anche se di pendenza molto ridotta, comporta comunque uno sforzo fisico. La presenza di scale, inoltre, risulta molto ai fini della sicurezza.



Figura 86, 87, 88: Render relativi alla sala XVIII della pinacoteca

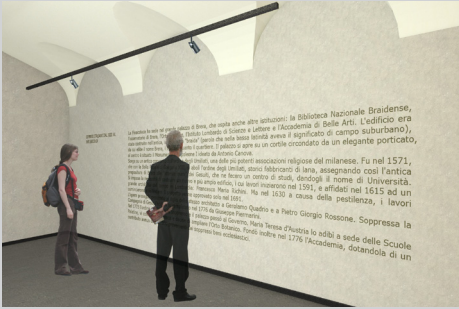


Figura 89, 90: Render relativi alla sala I della pinacoteca. La sala fa parte del primo livello ammezzato ed è una delle sale ottenute dall'ampliamento dell'area espositiva

All'interno della pinacoteca si è deciso inoltre di realizzare un allestimento in grado di valorizzare le singole opere, ed in particolare quelle più importanti, utilizzando rivestimenti in grado di rendere neutro ed uniforme lo spazio e luci ed elementi di sostegno in grado di valorizzare notevolmente le singole opere. Altro aspetto molto interessante è infine il contrasto visivo e concettuale che si va a realizzare all'interno della basilica; all'interno di questo ambiente, sono compresenti, anche se disposti su due livelli differenti, opere classiche ed opere contemporanee, le quali, grazie al soppalco a vista, possono dialogare tra loro incuriosendo il visitatore e stimolandone l'interesse.

LA GIPSOTECA

All'interno dei sotterranei del complesso di Brera sono attualmente presenti alcune opere artistiche, in particolare prevalentemente calchi in gesso, che sono letteralmente rinchiusi e quindi non visitabili. Tali gessi, però, costituiscono parte del patrimonio di Brera e meriterebbero un'adeguata esposizione. Per questo motivo il nostro progetto ha previsto la realizzazione di un ambiente appositamente destinato all'esposizione di questi calchi, sia quelli di dimensioni maggiori, sia quelli più piccoli, come ad esempio i mezzibusti. Per questo ambiente è stato scelto il cortile della magnolia, con forma ad "L" e caratterizzata dalla presenza di una magnolia, albero secolare, da cui la corte stessa prende il nome. Tale ambiente si presta perfettamente allo scopo, in quanto consente lo sfruttamento della luce naturale zenitale, ovvero il tipo di luce migliore per la valorizzazione di sculture, ha una notevole altezza che da il giusto "respiro" alle opere esposte e, infine, in quanto presenta alcuni ambienti più piccoli con accesso diretto sulla corte, i quali si prestano perfettamente per l'esposizione dei calchi più piccoli.

Anche all'interno di questa corte, così come in quella centrale dell'accoglienza, sono stati eliminati i dislivelli presenti tra accessi e pavimentazione, al fine di agevolarne la fruibilità per tutte le categorie di utenti. Il rivestimento a pavimento è realizzato nello stesso materiale utilizzato sia nella corte dell'accoglienza che nell'area antistante il complesso edilizio, ossia in pietra di colore grigio chiaro, tendente al bianco, con modulo di 60x60 cm. I basamenti per i calchi in gesso, realizzati come elevazione di moduli di pavimentazione affiancati (solitamente quattro moduli da 60x60 cm), riprendono lo stesso concetto presente nell'area di accesso; appaiono cioè come volumi che si elevano dal terreno, facendo sembrare l'intera pavimentazione e i basamenti un tutt'uno. Il colore di tali basamenti risulta essere perfetto in quanto non crea contrasti cromatici stridenti con i calchi in gesso, evitando di distrarre il visitatore dalla percezione e, di conseguenza, esaltando le volumetrie e le forme dei calchi stessi.

Al fine di preservare le condizioni dei calchi, è stata progettata anche una struttura di copertura per la corte, in grado di allontanare umidità e agenti atmosferici dannosi per i calchi, realizzata con una struttura in acciaio e vetro composta da travi che vanno a creare un disegno geometrico molto regolare; la copertura deve apparire il più neutra possibile, leggera, al fine di non distogliere l'attenzione dalle opere esposte. Tale

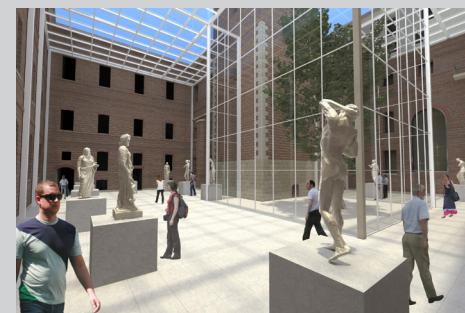


Figura 91,92: Render della gipsoteca

Figura 93, 94: Render di una delle salette destinate ai calchi di dimensioni minori della gipsoteca



copertura prevede inoltre la creazione di un vuoto in prossimità della magnolia, in quanto è stato considerato di fondamentale importanza preservare la vita dell'albero, protetto inoltre dalla sovrintendenza. La soluzione prevede quindi di ricreare una teca "in negativo" attorno all'albero stesso, lasciando alla pianta il giusto spazio necessario e lasciandola a contatto con l'aria. Dall'interno della corte si ha la percezione che la magnolia si proprio in esposizione, protetta dai vetri, evidenziandone così il valore naturale e storico. La copertura è inoltre di fondamentale importanza per il visitatore, il quale per esempio, una volta lasciato il cappotto al guardaroba presente nella corte dell'accoglienza, può muoversi liberamente all'interno dei differenti spazi espositivi senza sbalzi termici potenzialmente dannosi per la salute.

Altro intervento di fondamentale importanza previsto che riguarda la corte è il ripristino delle facciate storiche; non sono state previste modifiche incisive nei confronti delle pareti che delimitano la corte, ma soltanto un restauro in grado di recuperare le condizioni delle pareti che appaiono oggi notevolmente degradate; depositi superficiali, dilavamenti, patine biologiche e distacchi hanno infatti modificato l'aspetto e la salute delle pareti, che possono essere facilmente ripristinati in seguito ad un restauro studiato ad hoc.

Non soltanto lo spazio aperto della corte viene adibito ad area espositiva, ma anche le sale adiacenti di dimensioni e altezze minori. Tali sale, esteticamente molto gradevoli in quanto caratterizzate dalla presenza di volte a crociera, opportunamente recuperate, si prestano perfettamente all'esposizione dei calchi di dimensioni minori, come possono essere i busti o le teste. Tali calchi, posizionati su basamenti di differenti altezze che ne permettano una corretta visualizzazione, saranno posizionati al centro delle sale, in modo tale da permettere al visitatore di osservare le opere a 160 gradi, ottenendo una percezione completa.

Anche il percorso della gipsoteca, seppur non obbligato in quanto si è deciso di non ripartire la corte per evitare ombre e per permettere una vista totale dello spazio, è stato studiato. Infatti, seguendo il percorso proposto, è possibile seguire una visita fluida e continua. L'analisi delle sculture, a differenza di quella dei dipinti, prevede però un'analisi in tre dimensioni, ed è per questo che si è deciso di non obbligare il visitatore a seguire un percorso troppo lineare e unidirezionale.

L'ESPOSIZIONE TEMPORANEA

Al fine di vivacizzare il complesso di Brera e renderlo parte integrante del quartiere si è deciso di trovare una soluzione in grado di offrire maggiori iniziative al pubblico ed un programma per esposizioni sempre interessante e aggiornato; è stata quindi prevista la realizzazione di ambienti adibiti a conferenze, a spettacoli culturali e, infine, uno spazio di notevoli dimensioni da destinare a sede di esposizioni temporanee. Le esposizioni temporanee, proprio grazie alla loro caratteristica di essere sempre nuove e variabili, sono in grado di suscitare maggiore interesse nei potenziali visitatori, in quanto è sempre presente qualcosa di diverso e di interessante rispetto a quanto già eventualmente visitato.

Lo spazio scelto da destinare alle mostre temporanee è il livello terra dell'ex Basilica. Grazie all'accesso diretto su piazzetta Brera, luogo di accesso principale per l'intero complesso edilizio, consente ai visitatori di accedervi anche senza dover entrare alla corte dell'accoglienza. Ad esempio, chi già conosce bene l'esposizione permanente, o chi magari è interessato soltanto all'arte contemporanea, può eventualmente decidere di entrare soltanto all'interno di questo spazio. È infatti presente una biglietteria anche in prossimità dell'accesso sulla piazza che consente al visitatore di risparmiare tempo, in funzione di un utilizzo più razionale dei servizi e degli diversi spazi.

Il livello zero dell'ex Basilica, inoltre, essendo caratterizzato da spazi molto ampi e da altezze notevoli, si presta alla perfezione alle opere contemporanee, che possono variare di dimensioni e che, quindi, necessitano di un ambiente aperto o comunque molto flessibile. In questo ambiente sono previste soltanto, ove necessario, partizioni mobili che variano in funzione delle opere esposte.

Di notevole interesse è il contrasto visivo e concettuale che si va a creare all'interno di questo ambiente. Visitando la mostra temporanea, infatti, è possibile osservare, al livello superiore, le opere della pinacoteca, esposte sull'area soppalcata. Il contrasto delle opere molto differenti tra loro e che "dialogano" tra loro risulta essere interessante, inoltre invoglia il visitatore a visitare anche la mostra ai livelli superiori.

L'ESPOSIZIONE PLURISENSORIALE

Una differente tipologia di spazi espositivi realizzati all'interno del progetto "Brera for All" è quello dell'esposizione plurisensoriale, presente nella corte dell'accoglienza. Nato principalmente dall'attenzione nei confronti delle necessità dei non vedenti, si configura come spazio plurisensoriale che si prefigge l'obiettivo di trasmettere le varie forme d'arte presenti all'interno del complesso di Brera attraverso modalità alternative; le varie correnti artistiche e le varie opere esposte all'interno delle aree espositive "tradizionali" facenti parte delle esposizioni permanenti (pinacoteca e gipsoteca) vengono tradotte mediante l'uso di altri mezzi, al fine di coinvolgere sensi che normalmente non vengono utilizzati per comprendere le opere, realizzando spazi plurisensoriali e percorsi tattili.

Lo scopo di questo spazio è arricchire il visitatore, trasmettendogli informazioni ed input in grado di accrescere la loro esperienza e le loro conoscenze. L'opera d'arte, che spesso viene soltanto osservata, talvolta in modo un po' superficiale, se interpretata in altri modi può risultare di più facile comprensione, e trasmettere maggiori informazioni. Lo spazio è quindi destinato a tutti gli utenti, in particolar modo ai non vedenti, i quali, grazie a queste modalità di interpretazione, hanno la possibilità di avvicinarsi all'arte, comprendendo opere che, per la loro natura, non sarebbero altrimenti alla loro portata. Il percepire il mondo è infatti un "vedere con la mente" piuttosto che con gli occhi, che non si esaurisce solo nella descrizione linguistica, ma mette in gioco la rappresentazione e l'elaborazione dell'informazione a tutti i livelli. La visione è un processo che non riguarda solo la periferia del sistema visivo. La percezione visiva è, come la cognizione, solo una questione di livello: l'esperienza percettiva di ciascuno, vedente o non vedente, si colloca nella sfera delle capacità individuali.

Al percorso espositivo plurisensoriale, preceduto da una mappa tattile che anticipa la distribuzione degli spazi interni al visitatore, si arriva mediante un percorso pedotattile, in grado di guidare il visitatore sino al suo accesso. Una volta entrati all'interno ci si trova in uno spazio completamente oscurato, rivestito, sia a terra che sulle pareti verticali, di moquette. Tale materiale è stato scelto al fine di trasmettere una sensazione di sicurezza al visitatore; le varie superfici trasmettono infatti differenti sensazioni e una parete "fredda", a livello psicologico, non trasmetterebbe la stessa sensazione.

Il percorso è suddiviso in due aree principali: la prima consiste in una tappa sensoriale che si prefigge come obiettivo quello di trasmettere una corrente espositiva esposta all'interno delle mostre permanenti, che varia periodicamente, la seconda consiste invece in un percorso tattile, all'interno del quale sono riprodotti, in scala più piccola, alcune sculture e, mediante l'utilizzo di bassorilievi, alcuni quadri. Di grande importanza, in questo ambiente, sono le fonti sonore; nella prima parte contribuiscono, soprattutto mediante l'emissione di rumori e di parti parlate, a far comprendere il clima culturale del periodo rappresentato, nella seconda invece, mediante l'emissione di tracce audio spesso appositamente create e composte, trasmettono il significato più nascosto delle opere stesse. Vedenti e non vedenti si trovano così nelle medesime condizioni, e hanno l'opportunità di comprendere in modo alternativo l'arte.

Il posizionamento dei vari elementi e delle varie fonti sonore sono stati progettati studiando l'acustica, l'insonorizzazione e la corretta fruibilità dello spazio; non sono stati realizzati dislivelli che costituirebbero ostacoli lungo il percorso, le pareti divisorie sono correttamente insonorizzate ed è stato infine previsto l'utilizzo di appositi apparecchi in grado di non disturbare la percezione delle singole opere.

Solitamente all'interno dei musei non sono presenti spazi destinati anche ai non vedenti, ma scopo di "Brera for All" è proprio quello di realizzare uno spazio destinato a tutti e in grado di offrire esperienze e servizi anche e soprattutto alle categorie di utenti più deboli, secondo la filosofia di una progettazione inclusiva. Lo spazio è destinato a tutti, in quanto chiunque può trarre beneficio da questa visita; oltre a sensibilizzare chi non è coinvolto da questa situazione, è sicuramente in grado di arricchire il visitatore. Mediante questa visita si possono percepire aspetti delle opere che, mediante la semplice vista, possono facilmente sfuggire, oppure è possibile comprendere aspetti "nascosti" delle opere, aspetti non facilmente comunicabili con le tecniche visive.

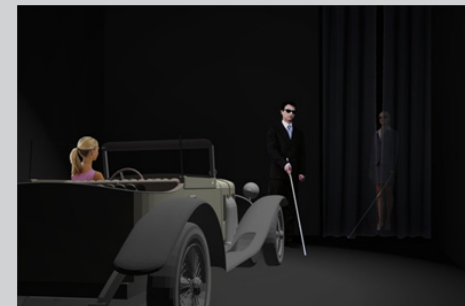


Figura 95, 96: Reder relativi alle aree dell'esposizione plurisensoriale e dell'esposizione tattile

CHILDREN CORNER

Conservare l'infanzia dentro di sé vuol dire conservare la curiosità di conoscere, il piacere di capire, la voglia di comunicare (Bruno Munari).

La nostra progettazione, come già detto, si vuole mettere al servizio di tutte le categorie di utenti. Particolare attenzione è stata dedicata alla fascia dei bambini. Questi, infatti, molto spesso si trovano a seguire gli adulti nei musei, ambienti distanti dalle loro esigenze. Il bambino deve solitamente seguire il genitore nella visita della mostra, per cui non ha interesse, osservando attentamente la regola del "NON toccare". Il progetto tende invece a creare un ambiente interamente dedicato alla loro categoria e soprattutto progettato ad hoc. Il Children Corner è adiacente alla corte d'accoglienza in modo che i bambini possano subito trovare il loro ambiente una volta entrati nel museo. L'area dei bambini sarà composta da due differenti parti, suddivise per fasce d'età; un angolo sarà dedicato a bambini piccoli con età compresa tra 1 e 3 anni, dove l'intrattenimento sarà principalmente ludico, mentre l'altra parte, per bambini con età maggiore ai 3 anni, consentirà loro di relazionarsi e di interagire in modo più formativo. In quest'ultima parte saranno presenti attività interattive che permettono una manipolazione creativa per una conoscenza delle tecniche e dei materiali attraverso il contatto diretto.

Se ascolto dimentico Se vedo ricordo Se faccio capisco (antico proverbio cinese).

Il metodo pedagogico "hands on", ispiratore e comune a tutti i musei dei bambini, è l'educazione non formale intesa come la capacità del bambino di apprendere tramite l'esperienza diretta. L'obiettivo che si pongono primariamente è il supporto allo sviluppo cognitivo e alla valorizzazione del talento creativo del bambino. Il modo di intendere il museo viene totalmente rivoluzionato: non più luogo della semplice contemplazione delle collezioni presenti al suo interno, diviene uno spazio concepito per essere sperimentato e vissuto. Si trasforma in una struttura coinvolgente e interattiva che interpreta l'esigenza del bambino di svolgere un ruolo attivo nei propri processi di apprendimento; una realtà viva, dinamica, capace di seguire l'attualità e di offrire servizi per un pubblico esigente e preparato.

Il bambino attraverso video, giochi e quiz potrà avvicinarsi al mondo dell'arte e in particolare conoscere qualcosa della preziosa collezione presente nella Pinacoteca. L'unica regola in questo ambiente sarà VI-ETATO NON TOCCARE. In questo modo il bambino non avrà un suo spazio, a lui dedicato, lontano da quello degli adulti che non gli si addice, e qui potrà imparare in modo divertente. Le visite al museo si trasformeranno in occasioni divertenti di crescita.

Giocare con l'arte? Ma capiranno? Così piccoli, capiranno cos'è l'Arte? Capire cosa è l'arte è una preoccupazione (inutile) dell'adulto. Capire come si fa a farla è invece un interesse autentico del bambino (Alberto Munari).

Il nostro progetto riprende un'iniziativa che all'interno della Pinacoteca era già stata allestita una mostra a portata dei bambini. Nel 1977 Bruno Munari riceve l'incarico di progettare uno spazio per i bambini. E' la risposta concreta alla "provocatoria" richiesta di Franco Russoli, allora Soprintendente di Brera, che voleva "azioni" in grado di trasformare il museo da "torre eburnea e luogo sacro di pochi eletti" in un "organismo vivo" capace di essere "strumento di comunicazione di massa" e "servizio sociale". Il laboratorio è allestito all'interno di una mostra intitolata "Processo per il museo" ed è letteralmente un evento che si diffonde, nei vent'anni successivi, in realtà diverse come laboratori privati, laboratori nei musei, corsi di aggiornamento, sia in Italia sia all'estero.

"Giocare con l'arte" indica un diverso ed ancora attualissimo approccio all'arte nel museo, basato sul "fare per capire", sul "fare per conoscere", attraverso la sperimentazione diretta, le tecniche e le regole delle arti visive.

BIBLIOGRAFIA



BIBLIOGRAFIA

1. Giovanni Del Zanna, con il contributo di Gianni Arduini, "Progettare l'accessibilità", Grafill, 2 ed. Palermo, 2005, 179 p.
2. Tim Caulton, "Hands-on exhibitions : managing interactive museums and science centres", Routledge, London - New York, 1998, 155 p.
3. Andrea Lupacchini, "Design olistico : progettare secondo i principi del DfA", Alinea, Firenze, 2010, 193 p.
4. Cristina Azzolino, Angela Lacirignola, prefazione di Piergiorgio Tosoni, "Progettare per tutti : dalle barriere architettoniche all'accessibilità : atti del workshop", (Workshop attivato dalla 2. Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino nell'anno accademico 2009-2010), Aracne, Roma, 2011, 189 p.
5. M. Benedetta Spadolini, "La progettazione amichevole : l'evoluzione del concetto di accessibilità per un'utenza debole : dall'habitat al design dell'oggetto", Rima, Milano, 2000, 159 p.
6. Fabrizio Vescovo, collaborazione di Tommaso Empler, Daniela Orlandi, Silvia Sargenti, contributi di G. Alvino "Progettare per tutti senza barriere architettoniche : criteri ed orientamenti per facilitare l'accessibilità urbana ed il comfort ambientale", aggiornato con il D.P.R. 24 luglio 1996 n. 503, Maggioli, Rimini, 1997, 360 p.
7. Valeria Erba, Franco Angeli, "Strumenti urbanistici per interventi di qualità", DIAP, 2001
8. Roberto Zedda, "Tempi della città. Metodi per l'analisi urbana", FrancoAngeli, 2009

9. Aurora Scotti Tosini, "Brera 1776-1815. Nascita e Sviluppo di una istituzione culturale milanese", Centro Di, Firenze, 1979
10. Bandera Sandrina, "Brera: la Pinacoteca: storia e capolavori", Milano, Skira, 2009
11. Rosalba Tardito, "Brera: storia della pinacoteca e delle sue collezioni", Firenze, Cantini, 1986
12. Mino Borghi, "L'Accademia di Brera e il suo archivio di storia e d'arte", Milano, 1948
13. The Plan 047 - Urban Development, UD03 - Milano, citta' densa - Detroit, citta' rarefatta, Dicembre 2010/Gennaio 2011

SITOGRAFIA

1. <http://www.atm-mi.it/it/Pagine/default.aspx>
2. <http://www.comune.milano.it/portale/wps/portal/CDMHome>
3. <http://www.cantierebrera.it/index.php>
4. <http://www.istat.it/it/istituto-nazionale-di-statistica>
5. <http://culturaincifre.istat.it/index.htm>
6. <http://www.sistan.beniculturali.it/Index.htm>
7. <http://www.landsrl.com/lavori/portfolio/progettazione/pdv/index.htm>
8. http://www.milanopertutti.it/f_seleziona.asp?m=0&
9. <http://www.trenitalia.com>
10. <http://www.bebelog.it>
11. http://www.educazionedemocratica.org/pdf/ED_2_2011_Note_LaCecilia.pdf
12. <http://www.scuolaer.it>
13. <http://www.norskdesign.no/about/what-is-design-for-all-article5353-8673.html>
14. <http://www.brera.beniculturali.it>

15. <http://www.accademiadibrera.milano.it>
16. http://www.brera.beniculturali.it/Page/t03/view_html?idp=181
17. http://it.wikipedia.org/wiki/Museo_dei_bambini
18. <http://e-learning.dti.unimi.it/Portale/rivista/?p=612>
19. http://www.webenito.net/grafica_multimediale/page/relazionemusei.htm

INDICE DELLE TAVOLE



INDICE DELLE TAVOLE

- TAVOLA 01. Analisi della mobilità e dei servizi a scala urbana
- TAVOLA 02. Analisi della mobilità e dei servizi del tessuto urbano consolidato
- TAVOLA 03. Analisi dell'accessibilità al sito di progetto
- INSERTO A. Concept di progetto
- TAVOLA 04. Riorganizzazione spaziale e temporale del complesso di Brera
- TAVOLA 05. Planimetria livello terra e prospetto ovest
- TAVOLA 06. Sistemazione dell'esterno ed elementi di progetto
- INSERTO B. Percorsi museali interni
- TAVOLA 07. Corte centrale, gipsoteca e sezione trasversale
- TAVOLA 08. Planimetria primo livello ammezzato e sezione trasversale
- INSERTO C. Allestimento Pinacoteca: problemi e soluzioni
- TAVOLA 09. Planimetria livello primo
- TAVOLA 10. Allestimento Pinacoteca > soluzioni progettuali e dettagli
- TAVOLA 11. Planimetria livello coperture e dettagli strutturali

TAVOLA 12. Dettagli progettuali

TAVOLA 13. Approfondimento “Arte nel buio”; percorso sensoriale

TAVOLA 14. Approfondimento “Arte nel buio”; percorso tattile