

## **Indice**

---

### **Le ragioni del progetto**

1.	Il sistema delle cinte murarie e delle acque ai Giardini Pubblici	5
	1.I Il sistema delle cinte murarie a Milano	5
	1.II Il sistema delle cinte murarie adiacenti il Parco	6
	1.III I Bastioni: da difesa militare a passeggio	7
	1.IV Il sistema delle acque	8
2.	I Giardini Pubblici	11
	2.I Prima dei Giardini	12
	2.II La nascita dei Giardini. L'innovazione di Giuseppe Piermarini	15
	2.III L'ampliamento dei Giardini. Giuseppe Balzaretto	20
	2.IV L'Esposizione Nazionale. La risistemazione di Emilio Alemagna	22
	2.V I Giardini nel 900	24
3.	Cartografia	27
4.	Edifici caratterizzanti i Giardini Pubblici	37
5.	I Giardini pubblici e l'Arte	51

### **L'arte contemporanea**

6.	L'Arte Contemporanea e i suoi luoghi espositivi	65
	6.I L'arte contemporanea e i suoi luoghi espositivi	66
7.	Musei di arte contemporanea	71
	7.I Musei con esposizioni permanenti e temporanee	71
	7.II Musei con esposizioni solo temporanee	74
	7.III Musei con collezione propria	75
	7.III Musei di arte moderna e contemporanea	77
8.	Istituzioni che si occupano di arte contemporanea a Milano	81
9.	Catalogo delle opere di proprietà del Comune di Milano:	87
	<b>Bibliografia: Le ragioni del progetto</b>	<b>117</b>
	<b>Bibliografia: L'arte contemporanea</b>	<b>119</b>

---

---

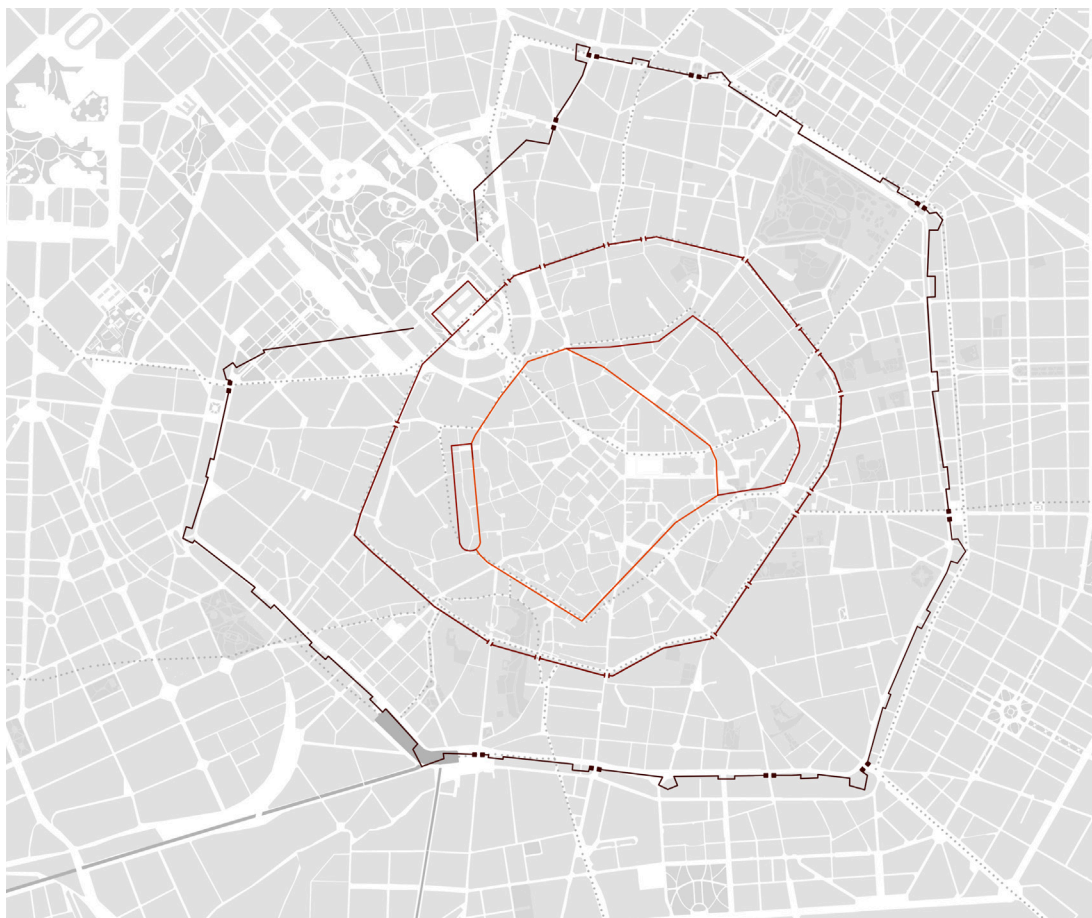




# 1. Il sistema delle cinte murarie e delle acque ai Giardini Pubblici

*La storia e l'evoluzione*

## 1.1 Il sistema delle cinte murarie a Milano



 *Mura Romane Repubblicane, 49 a.C.*

 *Mura Romane Massimiane, 286 d.C.*

 *Mura Medievali, 1156 d.C.*

 *Mura Spagnole, 1546 d.C.*

**Le ragioni del progetto**  
*Il sistema delle mura*

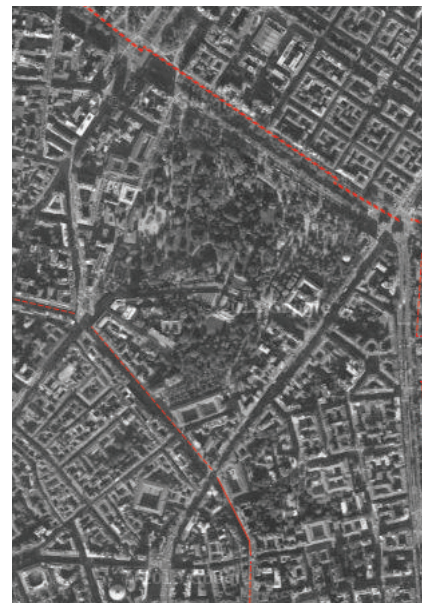
## 1.II Il sistema delle cinte murarie adiacenti il Parco



1158. Cartografia di Milano



1722. Manoscritto

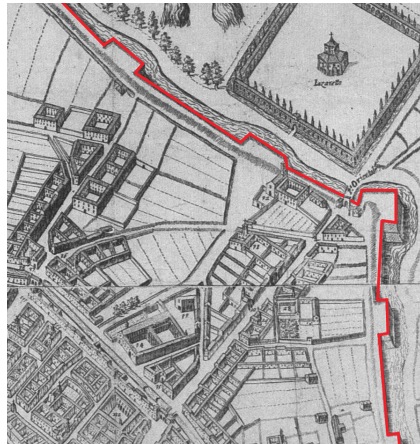


Oggi

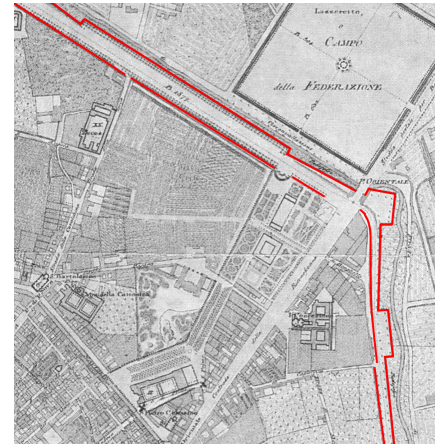
Le mura presenti nella città di Milano furono di tre tipi, risalenti ad epoche differenti. Le prime, risalenti all'età Romana, non erano di forma concentrica, bensì quadrangolare, come l'architettura urbanistica di Roma imponeva. Queste vengono a loro volta suddivise in mura Repubblicane, risalenti al 49 a. C. circa, e in mura Massimiane, databili in età Imperiale, quando Milano divenne capitale dell'Impero Romano d'Occidente. Nel 1156 inizia la costruzione delle mura Medievali, che prevedeva una cinta muraria in legno formata da un profondo fossato con un terrapieno formato dal materiale di risulta dello scavo del fosso. Poco dopo queste saranno distrutte e nel 1171 vengono ricostruite in muratura e definiscono quella che nel XX secolo sarà la "Cerchia dei Navigli". Nel 1546, inizia la costruzione delle mura Spagnole, aventi come unico scopo quello militare. Vennero costruite, una volta completate, segnarono una netta separazione tra città e campagna, limitando le porte d'accesso, ma suscitarono anche stupore e ammirazione sul piano della tecnica costruttiva di un sistema difensivo inespugnabile. Nel tratto tra piazza della Repubblica e Porta Venezia le mura si modificano nel tempo: si passa da un impiego esclusivamente militare ad una destinazione d'uso legata alla vita quotidiana.

### 1.III I bastioni: da difesa militare a passeggio

In queste due carte storiche di Milano è possibile notare come si siano trasformate le mura Spagnole nel corso dei secoli. Esse, infatti, da un uso prettamente militare a scopo difensivo, passano ad essere una passeggiata. Già prima della sistemazione del Piermarini, il passeggio dei milanesi si era appunto spostato da Porta Romana all'attuale Porta Venezia. Con il progetto di Piermarini questa frequentazione va incrementandosi, fino a quando questa zona diventa uno dei fulcri della vita della città stessa.



1629, Marco Antonio Barateri, "La gran città di Milano".  
Milano Civica Raccolta Bertarelli



1807. Milano, Archivio storico del Comune



1854. Veduta dei Bastioni fino al Duomo. Milano, Civica Raccolta Bertarelli



1854. Pubblico passeggia nei bastioni di Porta Venezia a Milano.  
Milano, Civica Raccolta Bertarelli

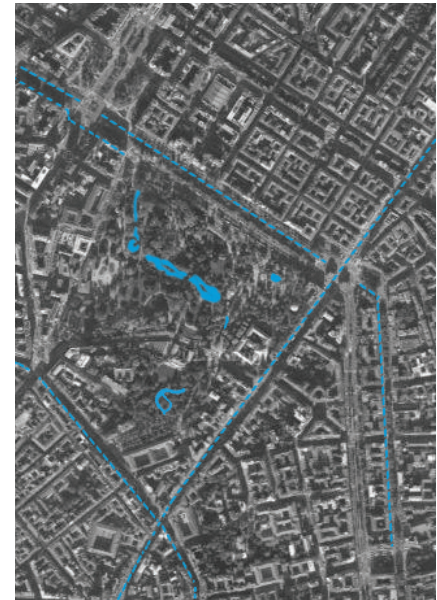
## 1.IV Il sistema delle acque



1801. Giacomo Pinchetti, *Città di Milano. Milano, Civica Raccolta Bertarelli*



Anno 1904



Oggi

I numerosi canali d'acqua un tempo presenti all'interno della città di Milano e nei suoi dintorni erano strettamente legati alla vita dei milanesi, cambiando spesso destinazione d'uso in funzione delle esigenze di una popolazione in continua evoluzione. Il cavo Redefossi, fra i pochi rimasti nel sottosuolo della città, è un canale artificiale, la cui costruzione è datata intorno all'anno 1323; in origine era stato concepito come fossato di difesa all'esterno delle mura medievali. Qualche secolo più tardi, tra il 1548 ed il 1560, il canale viene portato ai piedi delle mura spagnole. Nel 1884, quando l'Amministrazione Comunale iniziò a lavorare alla prima stesura del Piano Beruto, venne messa in discussione la presenza ed il ruolo di questi canali e tra il 1905 e il 1906 iniziano i lavori di copertura del Redefossi. Nel 1907 furono conclusi i lavori lungo il tratto dei Bastioni di Porta Venezia.

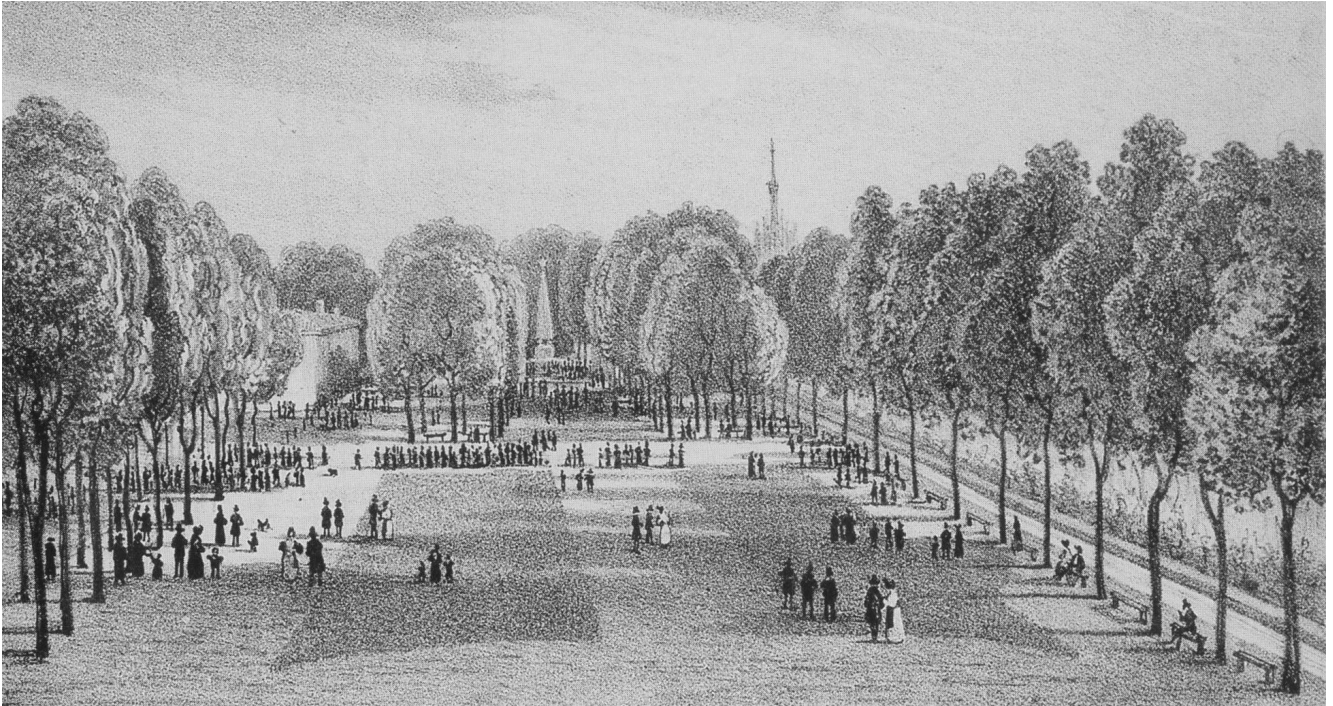






## 2. I Giardini Pubblici

*La storia*



*G. Elena, Giardini Pubblici di Milano, 1936. Milano, Civica Raccolta Bertarelli*

*“Coi Giardini di Milano s’è creato un convegno universale, a tutti propizio ed ospitale; dal bimbo folleggiante, al vecchio meditante; dal modesto agiato al ricco brillante; dal vezzoso vagheggino al severo scienziato”.*

(Seduta del Consiglio Comunale, inizio 800).

I Giardini di Porta Orientale (oggi Porta Venezia) sono stati la prima area di verde pubblico della città di Milano. Non erano pensati come un semplice spazio verde ma come luogo d’incontro adeguatamente attrezzato dove passare del tempo in modo piacevole e costruttivo. Qui la società milanese si incontrava, passeggiava, praticava sport, partecipava a feste, concerti, giochi, rappresentazioni teatrali, banchetti, sfilate e cortei monumentali. Le più svariate attività e manifestazioni culturali, scientifiche e popolari si tennero all’interno di questi Giardini che in breve tempo divennero luogo di aggregazione irrinunciabile per la città di Milano.

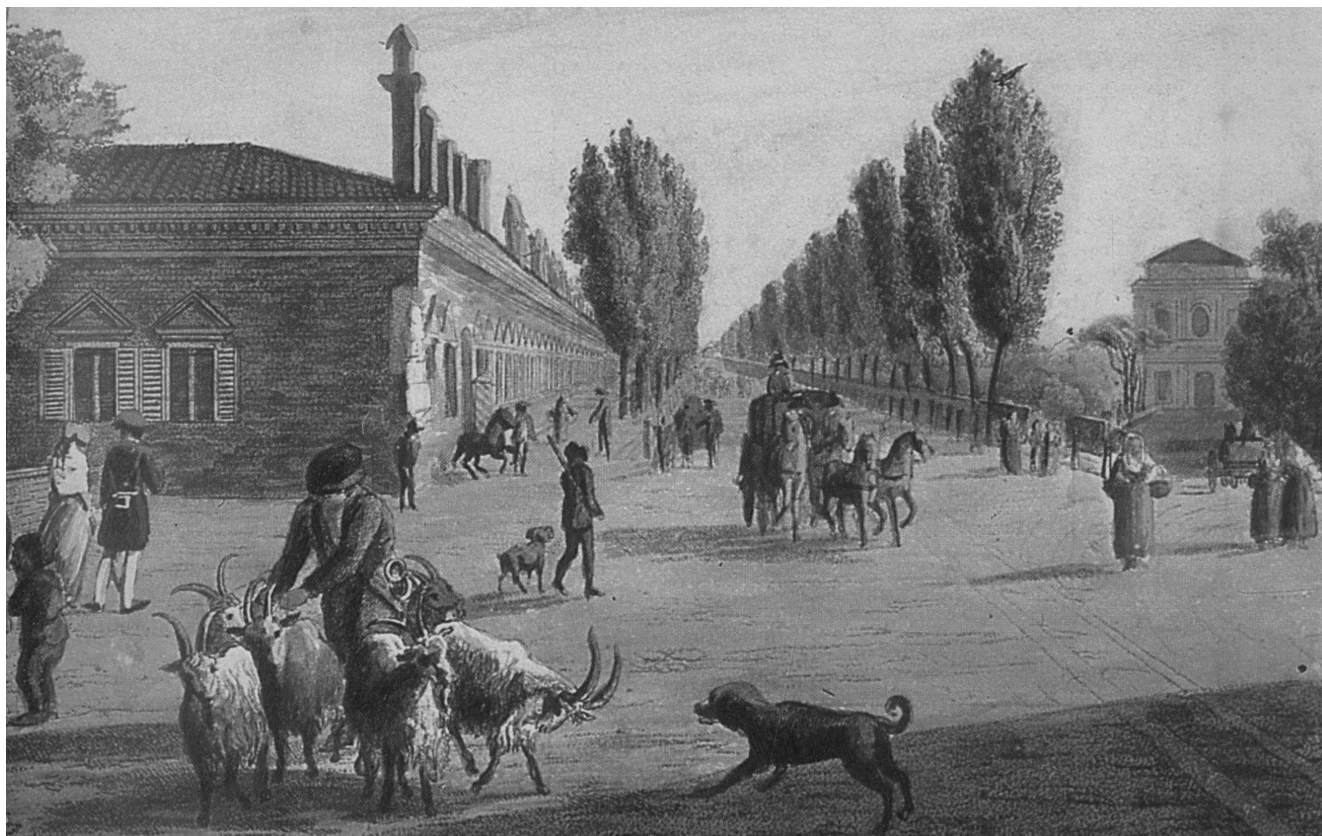
**Le ragioni del progetto**  
*La storia dei Giardini*

## 2.1 Prima dei Giardini

---

L'operazione di risistemazione urbana dell'intero quartiere di Porta Orientale, voluta dall'amministrazione austriaca, era già in atto durante gli anni 60 del '700. Al fine di valorizzare l'area vennero infatti adattati i Bastioni a luogo di passeggio, venne chiuso il fossato "Acqualunga" per favorire la viabilità lungo Corso di Porta Orientale (oggi Corso Venezia), venne modificato il ruolo della cinta spagnola e smantellato l'aspetto militare dell'ingresso in città. Nel 1769 fu affidato all'architetto Giuseppe Piermarini l'incarico di costruire la "Porta del Dazio" in sostituzione delle baracche usate in precedenza dai soldati.

Porta Orientale perse così il carattere difensivo che l'aveva caratterizzata sino ad allora per acquistare una funzione amministrativa e celebrativa quale apertura prospettica privilegiata verso lo Stradone di Loreto. Da qui partiva la via che conduceva verso le ville delle famiglie nobili della Brianza.

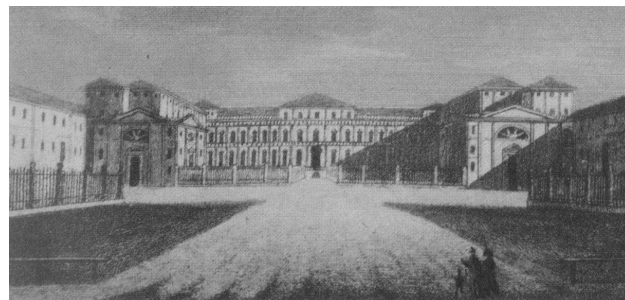


*Lo Stradone di Loreto all'angolo del Lazzaretto, Porta Orientale, Milano, Civica Raccolta Bertarelli*

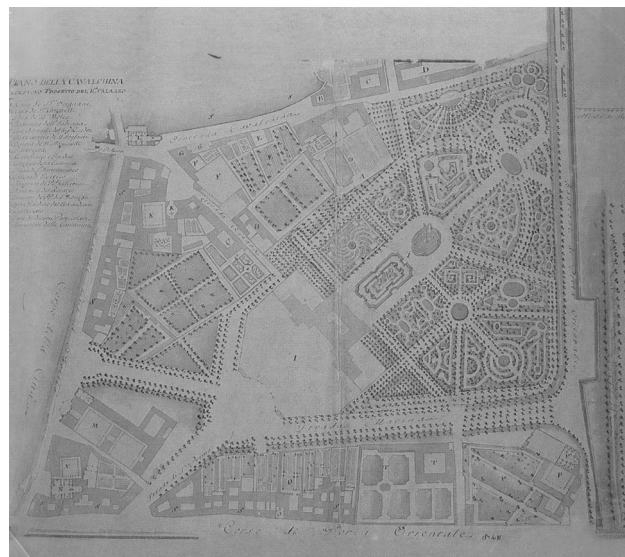
Nel 1770, anno cruciale per Milano, l'arciduca Ferdinando, figlio di Maria Teresa, sposò con grande solennità Maria Beatrice d'Este e si stabilì a Milano come governatore di un rinnovato ducato che sommarava Milano e Mantova sotto la nuova denominazione di Lombardia austriaca.

Giuseppe Piermarini, nominato architetto di Stato, venne incaricato di costruire una dimora adeguata agli illustri sposi, comprendente secondo l'uso del tempo una residenza in città ed una villa in campagna. Per quanto riguarda la villa si arrivò presto a definire la nuova sede di Monza, con lo stradone di Loreto che collegava direttamente Porta Orientale alla Villa Arciducale.

Sulla residenza in città ci furono invece dei tentennamenti. Il progetto di Piermarini prevedeva di edificare il nuovo Palazzo Arciducale fra la Cavalcina (oggi via Manin), i Bastioni e la strada Isara (oggi via Palestro). Si trattava di terreni di proprietà dei Dugnani, che li affittavano come orti e frutteti a contadini residenti in una cascina che si affacciava sulla strada Isara. In quest'area si trovavano poi il monastero delle Carcanine (o Santa Maria Addolorata) e la chiesa di San Dionigi. Difficoltà di carattere economico impedirono la realizzazione di questo elaborato progetto, un vero e proprio piano urbanistico, che vedeva il Palazzo Arciducale circondato da un vasto giardino "alla francese". Si ripiegò per una ristrutturazione del vecchio palazzo accanto al Duomo.



A. Zuccoli, *Villa Reale di Monza, Vedute di Milano e Monza*



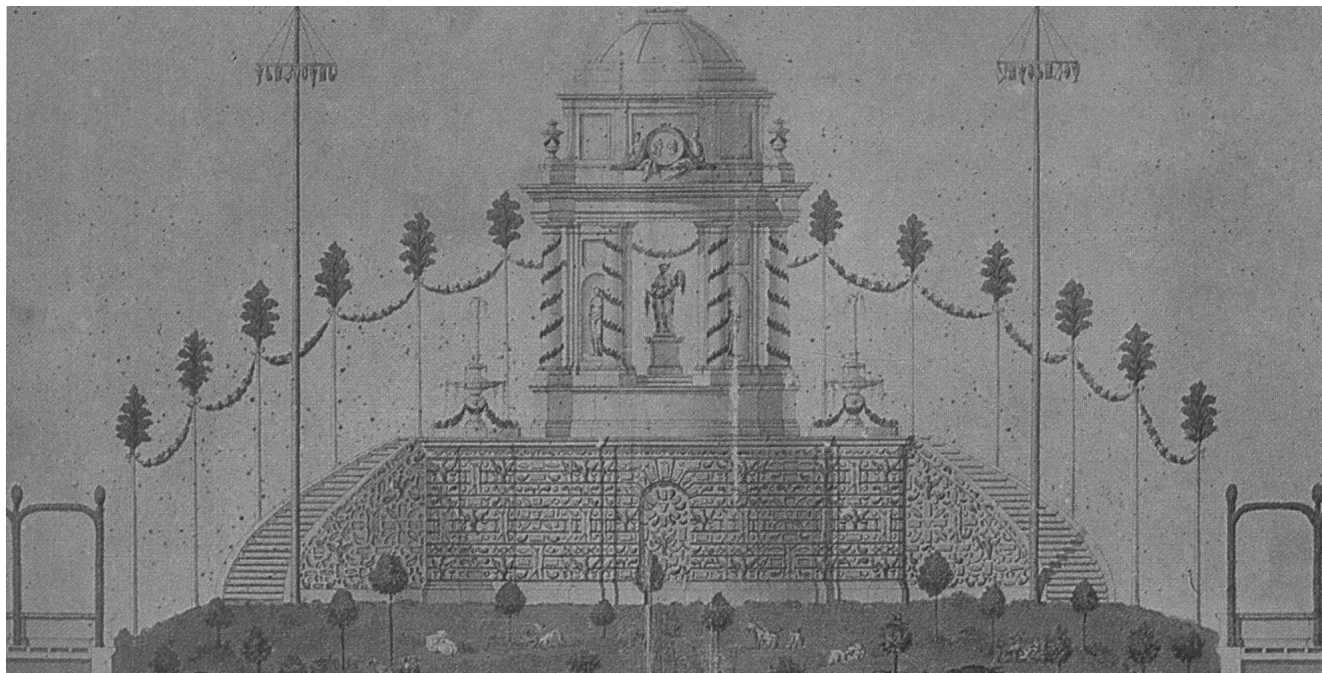
G. Piermarini, *Piano della Cavalchina col nuovo progetto del Palazzo Reale, Biblioteca Comunale di Milano*

---

Proseguì invece l'opera di risistemazione di Corso di Porta Orientale con la "rettificazione dell'ultimo tratto" e i bastioni vennero piantumati con "piante di castano d'india".

Per l'occasione delle nozze arciducali tutta la città venne addobbata e in parte restaurata, ma i festeggiamenti ebbero luogo lungo il Corso di Porta Orientale dove fu allestito un "Borseau" e un "Tempietto della Dea Flora", costruito su una collinetta artificiale davanti al dazio. Per tutti gli "ornati, gli orti pensili e gli embellissement" venne incaricato Piermarini.

*"Questa parte della città è veramente la più amena e quella che gode di aria più salubre. L'ampiezza del luogo vi appresta tutto il comodo immaginabile a qualunque folla straordinaria di carrozze e di popolo; e l'elevatezza di quello presenta un assai vasto e piacevole orizzonte. Da un lato si domina la pianura vasta, il giro delle non molto distanti colline, e finalmente l'alta catena de' nostri monti a fronte di gran parte delle lontane Alpi, e dall'altro uno de' migliori aspetti della città. Si sale da questa insensibilmente alle mura; e nell'ora del passeggio scopresi la bellissima pompa dell'innumerabile quantità di carrozze, quivi schierate e di popolo che si sta divertendo".* (G. Parini, Descrizione delle feste celebrate in Milano per le nozze delle LL.. AA.RR...l'anno delle medesime nozze MDCCLXXI, Milano della Società Tipografica dei Classici Italiani 1825)



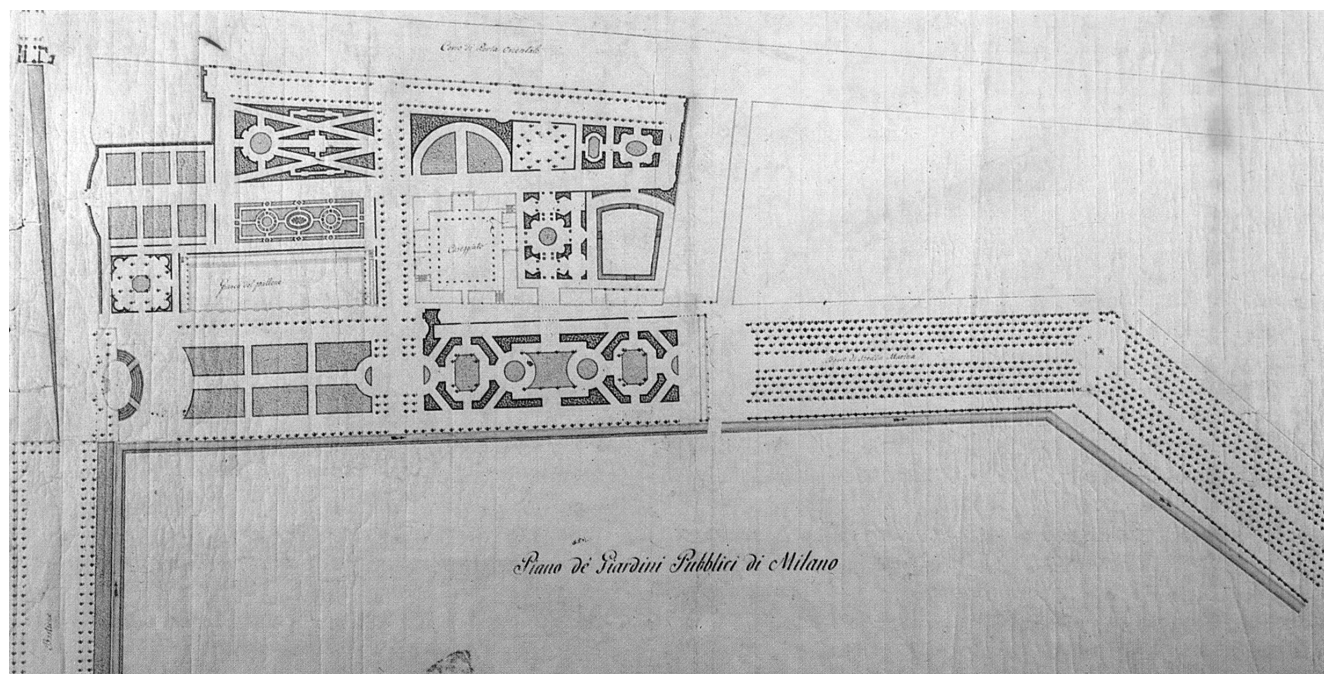
G. Piermarini, *Apparati per le Nozze Arciducali, Tempietto della Flora*, Biblioteca Comunale di Foligno

## 2. Il La nascita dei Giardini. L'innovazione di Giuseppe Piermarini

In questo clima di rinnovamento e trasformazione della città l'idea di creare un luogo verde pubblico era ritenuta, come traspare in numerosi documenti, un'esigenza non rinviabile, anche "per contribuire alquanto al pubblico ornato della città". Si pensò quindi di dotare anche Milano, come Vienna e le principali città europee, oltre che di scuole pubbliche e di una biblioteca pubblica (Brera) anche di un giardino pubblico.

Come conseguenza della soppressione degli enti ecclesiastici avviata da Maria Teresa nella Lombardia austriaca, in un "Avviso" del 15 dicembre 1783 comparve la notizia della soppressione del monastero delle Carcanine e della demolizione della chiesa di San Dionigi. Su quest'area, delimitata da un tratto di Corso di Porta Orientale, dai Bastioni e da una parte della Strada Marina, erano destinati "i Giardini pubblici da farsi in Milano... Vi saranno arbori, siepi, case, luogo del giuoco del pallone". Lo stesso anno Giuseppe Piermarini venne incaricato del progetto.

Le opere furono appaltate all'impresario Giuseppe Crippa che le eseguì a sue spese in cambio della gestione della bottiglieria e del gioco del pallone. Il Capo-Mastro chiese l'esenzione dal dazio sui materiali e la possibilità di utilizzare i carcerati per l'esecuzione dei lavori. In tre anni i lavori furono terminati e il parco venne collaudato il 29 settembre 1786.



G. Piermarini, Piano dei Giardini Pubblici, Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Archivio Cagnola

---

Il progetto del Piermarini è di grande innovazione e va considerato tra le prime realizzazioni di spazi verdi aperti al pubblico in Italia. Ciò che rende del tutto innovativa la proposta dell'architetto è che si tratta di un vero e proprio progetto di un'area di rilievo, individuata dagli amministratori come privilegiata per lo sviluppo edilizio, non periferico, ma collocato all'interno delle mura cittadine.

All'incrocio dei viali alberati, a metà percorso, venne collocato un obelisco dal forte significato simbolico, con il preciso intento di creare un viale centrale come asse prospettico. Il passeggio proseguiva poi in un'area suddivisa ad aiuole che terminava nella scalinata ad anfiteatro che dava sui bastioni. La zona centrale, attraversata da un viale piantumato, era destinata ai "divertissements" e costituiva la vera novità del piano del giardino in quanto ne era previsto anche un uso sportivo e uno spazio destinato a feste e spettacoli: "*Alberi, siepi, boschetti, tappeti verdi. E viali ben distribuiti, e un Circo che serve per i giuochi di equitazione ed altri simili, ed anche di Teatro Diurno, con una Giostra, ed un Caffè, rendono delizioso questo soggiorno, e lasciano luogo a disporre e ad eseguire spettacoli popolari che nella state sono molto frequentati*". (F. Pirovano, Nuova Guida di Milano, Milano, della Tipografia di Giò Silvestri, 1822, ristampa anastatica Il Polifoglio, Milano 1988).

La terza fascia del giardino, di forma oblunga, presentava delle aiuole disegnate in comparti regolari, oltre ad un "boschetto" ed era collegata al passaggio delle carrozze di Porta Orientale.

L'ex convento delle Carcanine ricevette quattro nuove facciate neoclassiche e inizialmente fu usato per i pubblici divertimenti, mentre i corpi annessi al convento divennero la bottiglieria al servizio dei frequentatori del giardino. Il campo per il gioco del pallone fu allineato tra il convento e i Bastioni e cinto da un alto muro.

La trasparenza della semplice cancellata che cingeva tutti i giardini in luogo dei tradizionali sistemi di recinzione permetteva, anche visivamente, uno stretto rapporto fra giardino e città. Ma l'elemento più innovativo fu l'ideazione di uno spazio verde permanente e non più di una struttura provvisoria per svaghi.

I Giardini divennero in breve luogo quotidiano privilegiato d'incontro e di svago, tutta la zona acquistò notevole importanza e celebrità. Numerosissime vedute d'epoca li raffigurano infatti come soggetti e molte guide li citano come luoghi particolarmente pregevoli da visitare a Milano.

Con la costruzione del parco pubblico tutta l'area venne ulteriormente modificata e valorizzata.

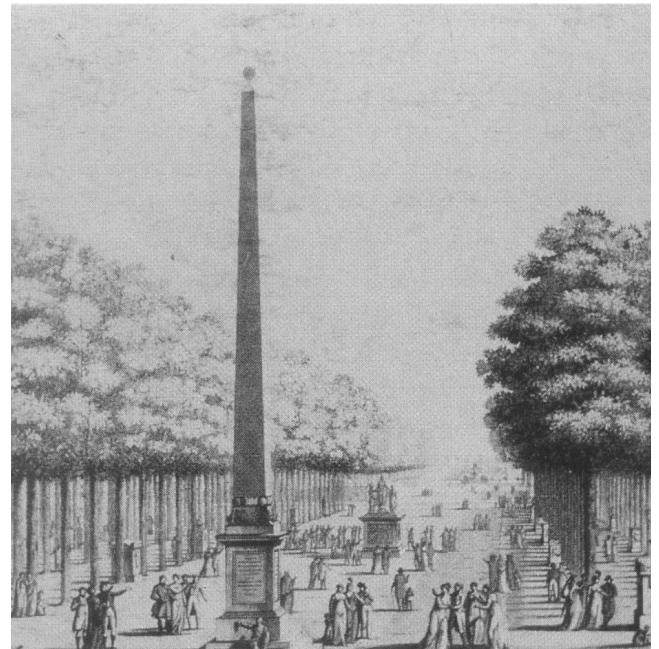
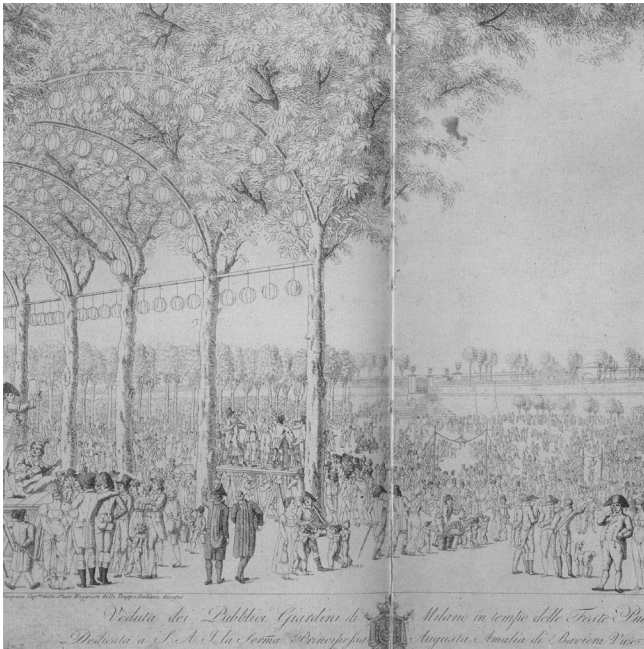
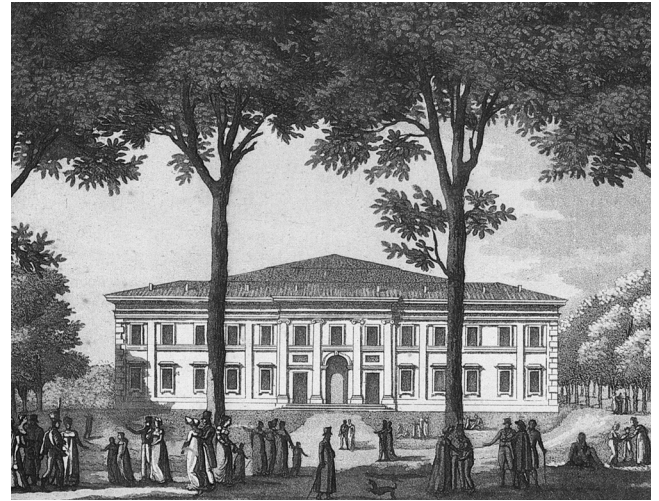
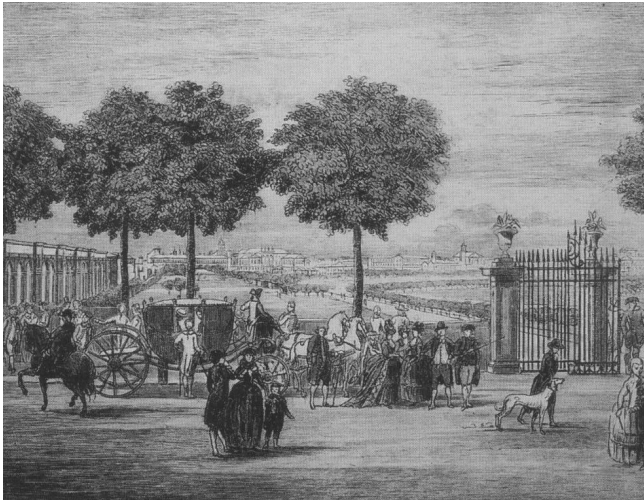
Nel 1784 venne proposta l'apertura della contrada Isara o Risara (oggi via Palestro) per collegare il Corso di Porta Orientale con Strada Marina, al cui incrocio tra il 1790 e il 1793 venne costruito, su progetto dell'architetto Leopoldo Pollack, allievo del Piermarini, la villa per il Principe Lodovico Barbiano di Belgiojoso, dotata del primo "giardino all'inglese" entro le mura della città.

Con l'annessione dell'area verde dell'ex Collegio Elvetico nel 1787 si creò l'area dei cosiddetti "Boschetti", una passeggiata che costeggiando il Palazzo del Governo immetteva nel cuore dei giardini.

*Nella pagina a fianco, da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso:*

- D. Aspari, *Veduta dei Giardini Pubblici di Milano dai Bastioni di Porta Orientale, Civica Raccolta Bertarelli*
- C. Castellini, *Veduta del Fabbricato Centrale dei Giardini Pubblici, Milano, Civica Raccolta Bertarelli*
- G. Gallari, *Veduta dei Giardini Pubblici di Milano in tempo delle feste pubbliche, Milano, Civica raccolta Bertarelli*
- A. Appiani, *Veduta de' Giardini Pubblici con Monumenti eretti per la Festa del Giorno 26 Giugno 1803, An. II. Milano*





**Le regioni del progetto**  
*La storia dei Giardini*

---

L'arrivo dei Francesi nel 1796 non giovò allo sviluppo dei giardini: anche l'ex convento delle Carcanine subì la sorte di molti altri edifici diventando sede di militari.

Sul finire del 1804 l'Amministrazione Municipale decise di *“dare un nuovo ordine ai Giardini Pubblici di porta Orientale”*. Venne autorizzata la demolizione del muro che recingeva lo spazio destinato al Gioco del Pallone, furono eliminate la Birreria e la Pasticceria e venne progettata una Fontana, mentre il tracciato delle aiuole fu solo parzialmente modificato. Inoltre venne prevista una *“nuova piantagione degli arbori...e di quelli da rimetter-si ove sono morti”*(ASC, Consiglio Comunale, Deliberazioni 1802-1860).

L'incarico venne affidato a Luigi Canonica, allievo del Piermarini.

Purtroppo invece il progetto di un altro architetto, Luigi Cagnola, per il vasto “Parco delle piante” da realizzarsi fra i Bastioni, Porta Nuova, il Lazzaretto e la Martesana restò sulla carta.

Per l'incoronazione di Napoleone nel 1805 l'ex chiostro delle Carcanine venne coperto e prese il nome di Salone. Anche i Boschetti, rinominati “Bosco Sacro”, vennero decorati con una serie di monumenti posticci in memoria dei caduti delle guerre napoleoniche e di are dedicate ai poeti.

Successivamente, con il ritorno degli Austriaci, tornarono in auge regole ferree e antiquate: i milanesi continuarono a frequentare i Giardini ma dovettero rinunciare a feste, luminarie e fuochi d'artificio. Anche il Salone venne chiuso e il campo per il gioco del pallone venne demolito a causa del timore di assembramenti.

Nel 1826 il Salone divenne sede dell'atelier dello scultore Pompeo Marchesi.

Fra il 1826 e il 1827 vennero sostituiti i Caselli Daziari del Piermarini, collegati da un'inferriata, con due edifici della Barriera con in mezzo dei grandiosi cancelli ad opera di Rodolfo Vantini.

In questo periodo comunque poco successe. Nella Pianta di Milano corrispondente all'anno 1840, l'area dei Giardini appare del tutto identica a come si presentava nel Documento Cartografico degli Astronomi di Brera (1807), con solo qualche piccola variante a taglio e orientamento delle aiuole.

*Nella pagina a fianco, da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso:*

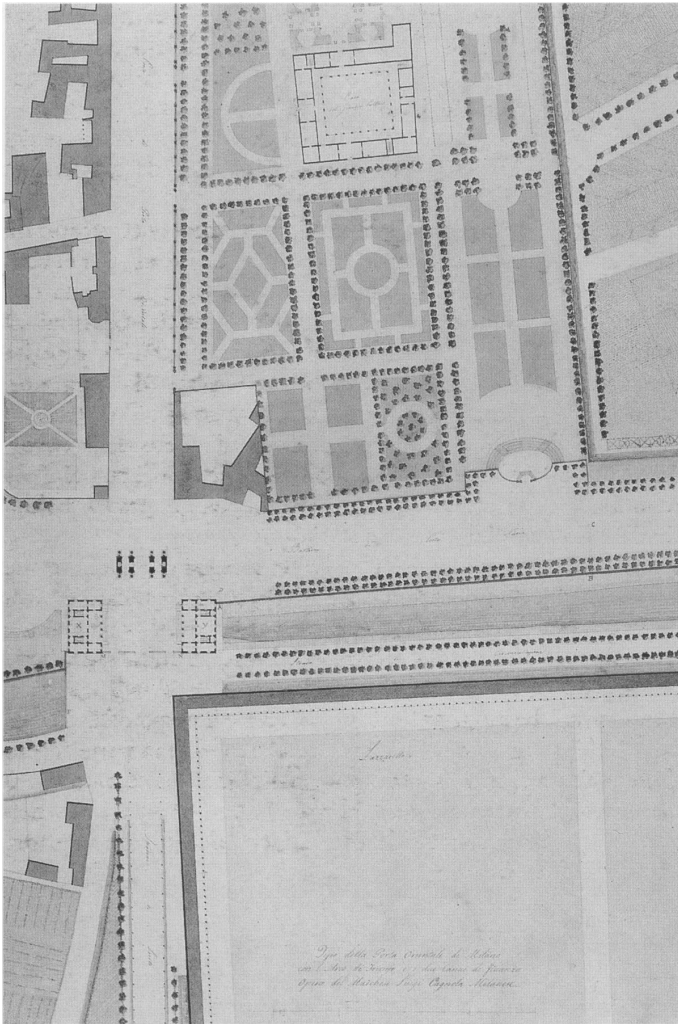
*- L. Cagnola, Disegno della Porta Orientale di Milano con l'arco di Trionfo e i due Casini di Finanza, Milano Civica raccolta Bertarelli.*

*Si notano i cambiamenti avvenuti nei Giardini ad opera del Canonica, i caselli del Piermarini, l'arco di Trionfo progettato dal Cagnola per le nozze di Eugenio di Beauharnais e di Amalia di Baviera*

*- L. Pozzetti, Veduta del Corso di Porta Orientale in Milano, Milano, Civica Raccolta Bertarelli*

*- Canella, Landini, Veduta del Borgo di Porta Orientale in Milano, Milano, Civica Raccolta Bertarelli*

*Si noti il confronto fra i caselli del Piermarini e quelli di Rodolfo Vantini*



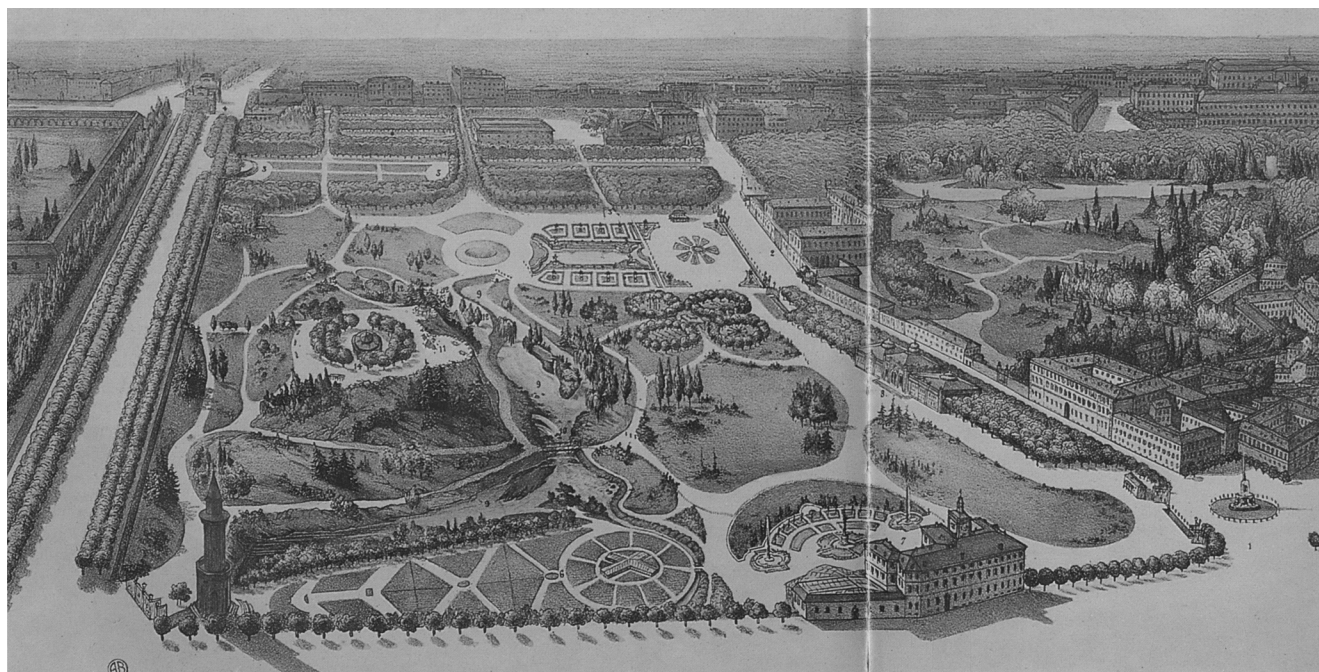
### **2.III L'ampliamento dei Giardini. Giuseppe Balzaretto**

Verso la metà dell'ottocento si sentì la necessità di dotare la città di un ulteriore spazio verde, per il riposo, lo svago e il passeggio. Per stare al passo con i tempi e dimostrare l'opulenza della città di Milano divenuta capitale del Regno d'Italia, l'amministrazione Comunale deliberò l'ampliamento dell'area del "vecchio giardino", con espansione verso il fondo Dugnani. L'ampia zona agricola che si trovava tra i giardini del Piermarini e la via Cavalchina (oggi Manin) e che oggi è parte integrante dei giardini pubblici, apparteneva dal 1753 alla famiglia Dugnani, insieme all'omonimo Palazzo.

Nel 1846, il Comune acquistò residenza e terreno allo scopo di ampliare i giardini e nel 1848 incaricò l'ingegnere Giuseppe Balzaretto del nuovo progetto che venne approvato nel 1857.

Il Fondo Dugnani era un'area depressa, priva di visuali gradite e viste prospettiche, chiusa com'era fra i giardini del Piermarini, i Bastioni e l'edificato di via Palestro e Manin.


Giuseppe Balzaretto, grazie a numerosi viaggi all'estero, aveva tratto la passione per i giardini a schema libero e applicò ai nuovi giardini quanto aveva appreso.



*G. Balzaretto, Veduta a volo d'uccello Dei Giardini Pubblici, 1857, Milano, Civica Raccolta Bertarelli. Di tutti gli edifici presenti nel progetto del Balzaretto solo il Caffè sul Monte Merlo venne realizzato. Il lussuoso caffè su via Palestro, la casa-torre che avrebbe costituito un serbatoio d'acqua per il parco e la serra vicino a Palazzo Dugnani non furono costruiti per questioni economiche.*

La parte nord del nuovo parco possedeva quegli aspetti tipici del “giardino pittoresco”, con movimenti di terra, acqua corrente e “rocailles”. La Roggia Balossi, che scorreva ai piedi dei bastioni e un tempo irrigava i campi dei Dugnani, doveva alimentare il nuovo laghetto voluto dal Balzaretto. L’insufficiente pendenza costrinse l’ingegnere a creare una successione di artifici: *“gli scogli e i dirupi ben imitati, il correre delle acque che sembrano fiumane, il laghetto e la sua isoletta, l’altipiano col suo Caffè”* (Francesco Zanetti, *Il nuovo giardino di Milano*, 1869) che costrinsero la Roggia ad attraversare il giardino diagonalmente. Il corso d’acqua si allargava così da sotto il “monte Merlo”, con il suo Caffè e la rotonda per la musica, lungo un percorso irregolare che sfociava nella “Sciattera”, la vasca-peschiera a gradinate posta di fronte a Villa Reale, per poi proseguire lungo i Boschetti. La parte meridionale dei giardini fu invece mantenuta pianeggiante, organizzata secondo la moda del “giardino paesaggistico” con lo specchio d’acqua, le aiuole fiorite e la barriera a “ah-ah”. Quest’ultima era una fossa asciutta, a terrapieno, con banchina in ceppo a sostegno del cancello fisso disposta lungo le vie Palestro e Manin. La fossa sempreverde svolgeva una funzione estetica e garantiva dalle vie una vista paesaggistica completa verso il parco.

I viali dei giardini furono pensati per sopperire a diverse funzioni e perciò opportunamente dimensionati. Lungo i margini quelli di notevole dimensione per grandi affluenze, banchetti feste, mentre all’interno del parco si disegnavano viali minuti per il passeggio che conducevano vicino all’acqua o a radure ombreggiate.

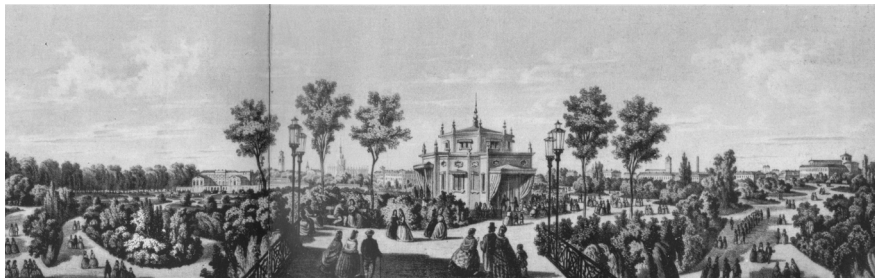
Il Balzaretto si dimostrò molto rispettoso dei giardini Piermariniani, il nuovo intervento si armonizzava perfettamente con quello precedente, i boschetti e la scalinata ai bastioni. Cose non realizzate

Al complesso del parco appartenevano anche l’ex Palazzo Dugnani, che divenne sede del nuovo Museo di storia naturale, e il Salone, che venne ristrutturato dal Balzaretto e utilizzato per esposizioni.

I giardini divennero una vera attrazione per la città, non solo per gli adulti, di cui erano stati appannaggio fino a quel momento, ma anche per i bambini. Il viale degli aceri creato lungo via Palestro divenne in breve tempo il “Viale delle balie”.

La vicinanza del Museo di storia naturale favorì l’inserimento di “attrazioni animali”: alle voliere si aggiunsero la casa della giraffa, lo scomparto dei cervi e delle scimmie.

Anche il Salone rivestiva un ruolo di rilievo: nel 1871 ospitò la Prima Esposizione Industriale, una mostra ancora a carattere locale, mentre l’anno successivo l’Esposizione di Belle Arti.



Da sinistra verso destra: - Q. Cenni e G. Gorra, *La Sciattera*, 1871, Milano, Civica Raccolta Bertarelli

- F. Knippenberg, *Panorama dei Nuovi Giardini Pubblici*, 1857, Milano, Civica Raccolta Bertarelli

## 2.IV L'Esposizione Nazionale. La risistemazione di Emilio Alemagna

Il 5 maggio 1881 ebbe inizio l'Esposizione Industriale Italiana all'interno dei Giardini Pubblici.

Il luogo ben si prestava ad accogliere questa grande manifestazione: aveva infatti già ospitato eventi simili in passato, la stazione ferroviaria di Piazza Repubblica era situata nelle vicinanze, la conformazione dello spazio disponibile permise la realizzazione di 57.000 metri quadrati coperti e, infine, la presenza di molta acqua rese possibile il funzionamento delle macchine presenti all'Esposizione. Inoltre i Giardini erano ormai divenuti un importante punto di riferimento culturale e di incontro per la città di Milano. L'esposizione si concluse con un successo clamoroso, avendo superato il milione di visitatori e acquisito la denominazione di Esposizione Universale.

La manifestazione occupava il parco (i cui tre quarti furono coperti), il Salone, i Boschetti, il Palazzo del Senato, Villa Reale e il parterre del Balzaretto di fronte ad essa. L'architettura dei chiostrì che punteggiavano il percorso nel parco si richiamava agli stili più disparati: per la facciata d'ingresso fu scelto quello rinascimentale ad opera dell'architetto Ceruti, ma le ditte espositrici ricorsero al neogotico, pompeiano, svizzero e russo. "l'Isba russa" fu l'unico padiglione ad essere acquistato dal Comune al termine della manifestazione, venne poi distrutto dal bombardamento del 1943.

All'interno dell'Esposizione si inaugurò anche una Mostra di Belle Arti, allestita nei cortili del Palazzo del Senato.

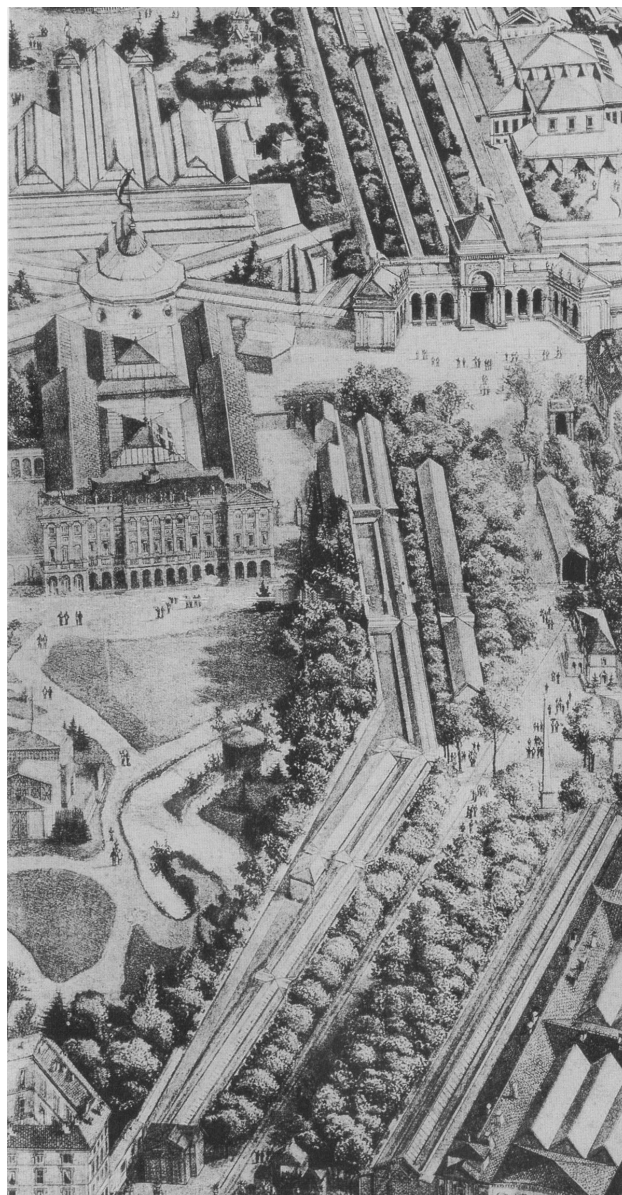
*In questa pagina:*

*- Esposizione Nazionale 1881, panoramica, particolare, Milano, Civico Archivio Fotografico*

*Nella pagina a fianco, da sinistra verso destra:*

*- Planimetria dell'esposizione del 1881. Milano, Civica Raccolta Bertarelli*

*- Esposizione Nazionale 1881, Ingresso principale. Progetto Arch. Ceruti, Milano; Civico archivio Fotografico*



**Le ragioni del progetto**  
*La storia dei Giardini*

Il solo elemento che ci giunge dall'Esposizione è la vasca situata di fronte a Palazzo Dugnani, per il resto la manifestazione, grande successo industriale e culturale, fu un grave danno per i Giardini Pubblici. Nonostante le promesse e il fatto che la pianta generale dell'Esposizione Universale illustrasse nel dettaglio una serie di misure cautelative, furono infatti irrimediabilmente manomessi prati, aiuole e viali, vennero abbattuti molti alberi e arbusti e demolita la gradinata del Piermarini.

Nel 1882, a manifestazione conclusa, si dovette quindi procedere ad un restauro di notevole entità. Il compito venne affidato ad Emilio Alemagna e all'ingegnere Bignami Sormani.

La prima versione del progetto prevedeva di mantenere la continuità fra Villa Reale e Giardini Pubblici, proprio come era stato durante l'Esposizione, inglobando la Villa e il suo giardino in un unico disegno del parco. Il Comune non approvò questa ma una seconda variante che apportava radicali modifiche all'impianto originario ed armonico del Balzaretto.

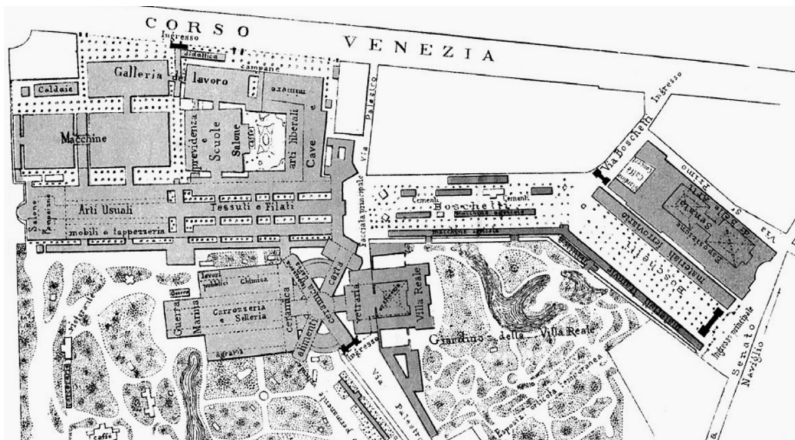
Scomparvero le aiuole fiorite e colorate di fronte a Palazzo Dugnani e a Villa Reale.

Fu tolta la divisione esistente fra Bastioni e Giardini: *“al posto dell'antica gradinata del Piermarini, discendente dal Bastione al giardino vecchio, fu sostituito un largo terrapieno con una gradinata ascogliera e cascata d'acqua.”* (E. Bignami Sormani, Giardini Pubblici in Milano Tecnica. Dal 1859 al 1884, 1885).

Venne modificato lo ha-ha creato dal Balzaretto davanti a Villa Reale per consentire una soluzione di continuità tra la Villa e il giardino.

I Boschetti *“eccezionale bosco matematico della ragione”* (V. Vercelloni, Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288-1945, Milano, 1986) vennero sconvolti. Gravemente danneggiati da una tempesta del 1872 e mai ripristinati, furono risistemati in giardino *“all'inglese”* con movimenti di terra volti a mascherare la profonda fossa della roggia Balossi, tra i Boschetti e Villa Reale. La disposizione degli alberi risultò molto più rada e irregolare.

Fu trasformata l'area antistante Villa Reale: eliminata la vasca-peschiera del Balzaretto fu sostituita da un manto erboso, mentre il laghetto venne raddoppiato.



**Le regioni del progetto**  
*La storia dei Giardini*

## 2.V I Giardini nel 900

---

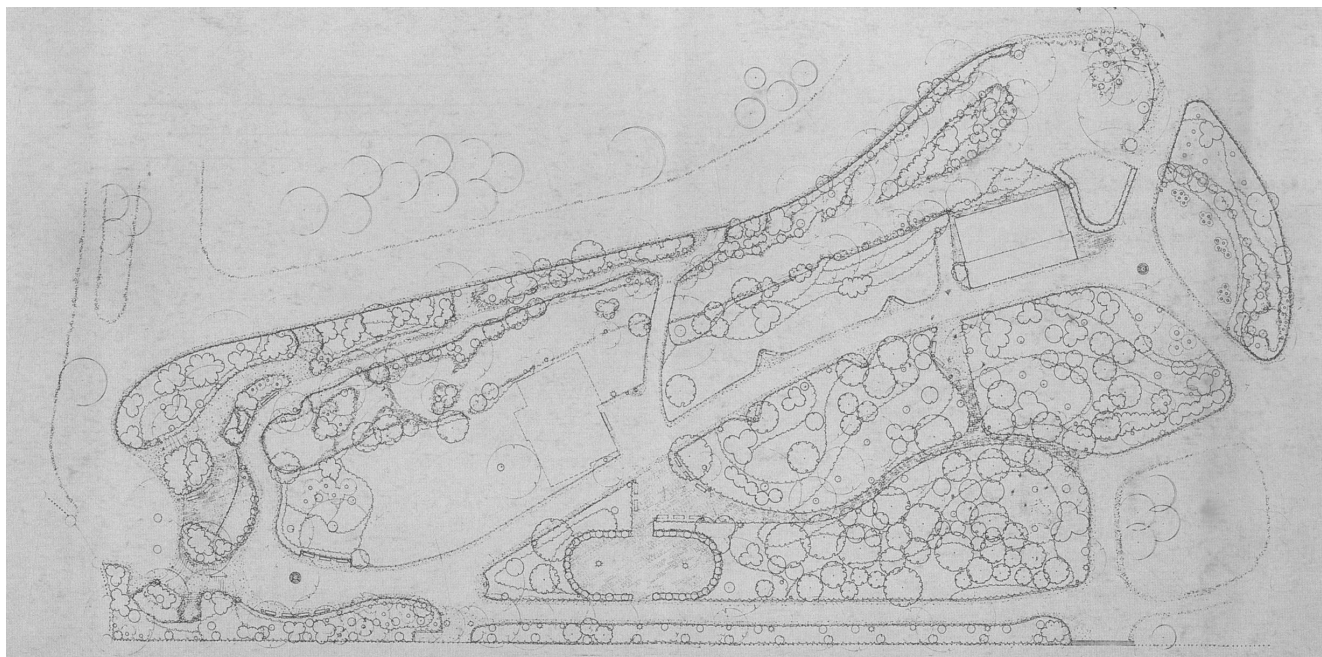
Tutte le modifiche dell'Alemagna sono rimaste praticamente immutate fino ad oggi, nei decenni seguenti poche furono le innovazioni apportate ai Giardini.

Il Salone, ormai fortemente compromesso, fu demolito per costruire il Civico Museo di Storia Naturale ad opera di Giovanni Ceruti nel 1889.

La funzione naturalistica dei giardini, si consolidò ulteriormente: le ormai numerose gabbie con animali sparse per il giardino alla fine del secolo non convincevano più gli animalisti che chiesero l'istituzione di un vero Giardino zoologico a Milano. Ad un primo progetto da attuarsi lungo il Lambro, si passò a un secondo più modesto nel Parco Sempione e infine nel 1923 si decise di sistemare l'area tra via Manin e i Bastioni per alloggiarvi un piccolo zoo che venne comunque smantellato durante gli anni 90.

Nel 1929, l'architetto Portaluppi realizzò, grazie alla munificenza di Ulrico Hoepli, il Planetario; concludendo così la serie degli istituti di studio e divulgazione scientifica collocati a Porta Venezia.

Per quanto riguarda l'arte moderna e contemporanea, da sempre protagonista dei Giardini accanto alla scienza, nel 1921 la Villa Reale fu destinata a sede per la Galleria di Arte Moderna. Nel 1954 venne inoltre inaugurato il PAC, in luogo delle ex scuderie della Villa e su progetto di Ignazio Gardella, come sede per le collezioni del XX secolo.



*Progetto degli Arch. F. Borella e A. Kipar per la sistemazione dell'ex area zoologica, Milano, Ufficio Tecnico Comunale*

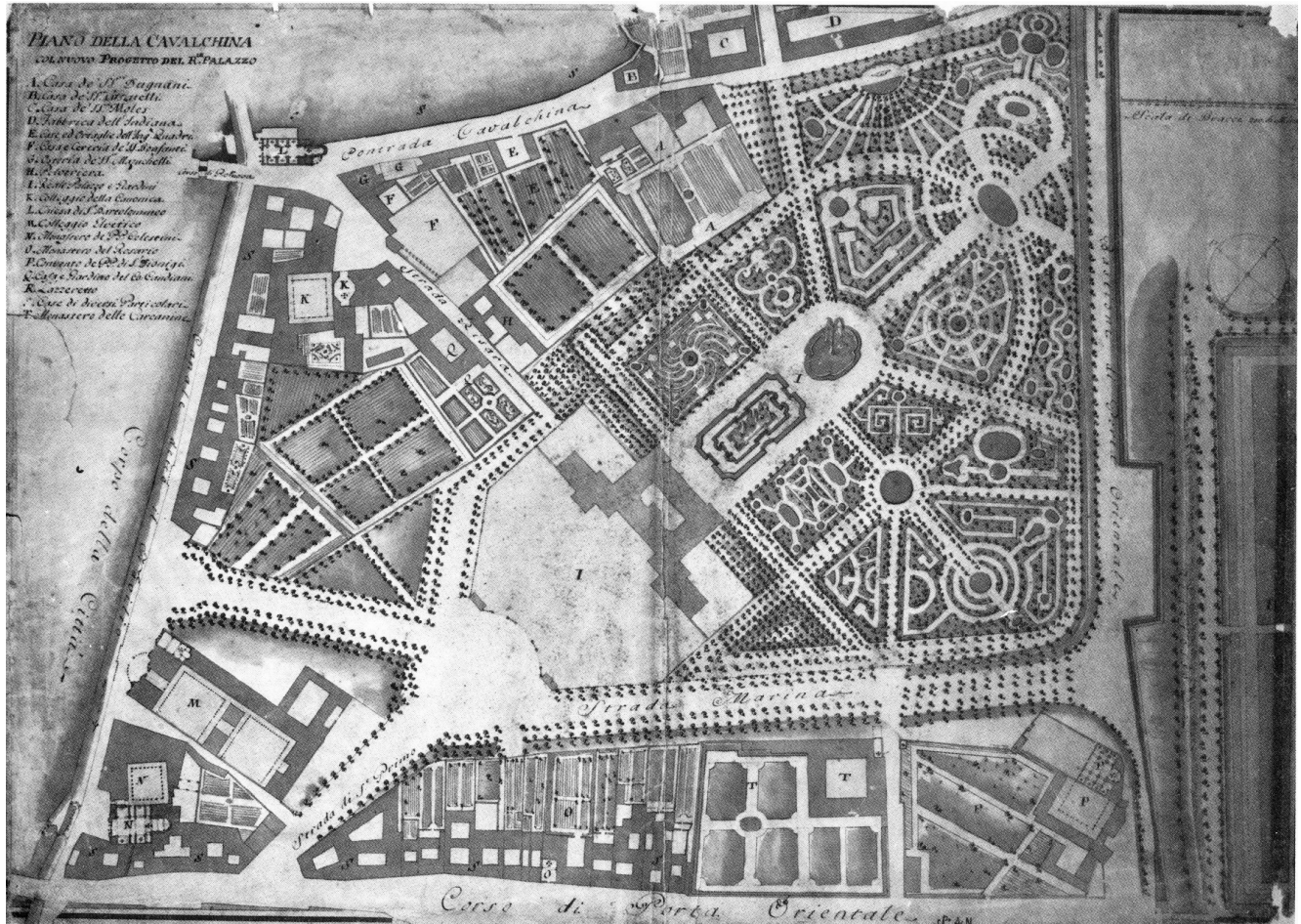




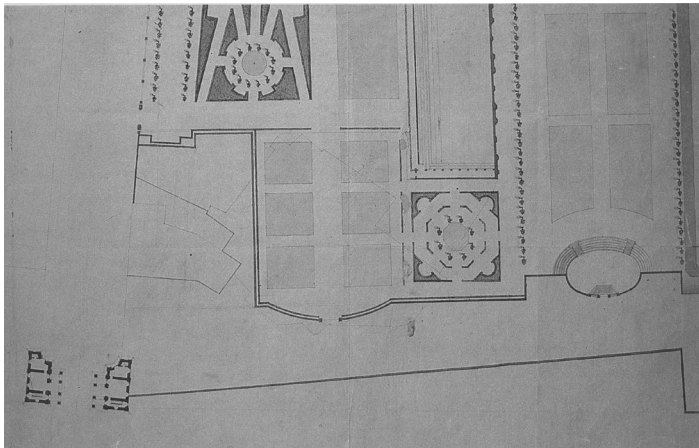
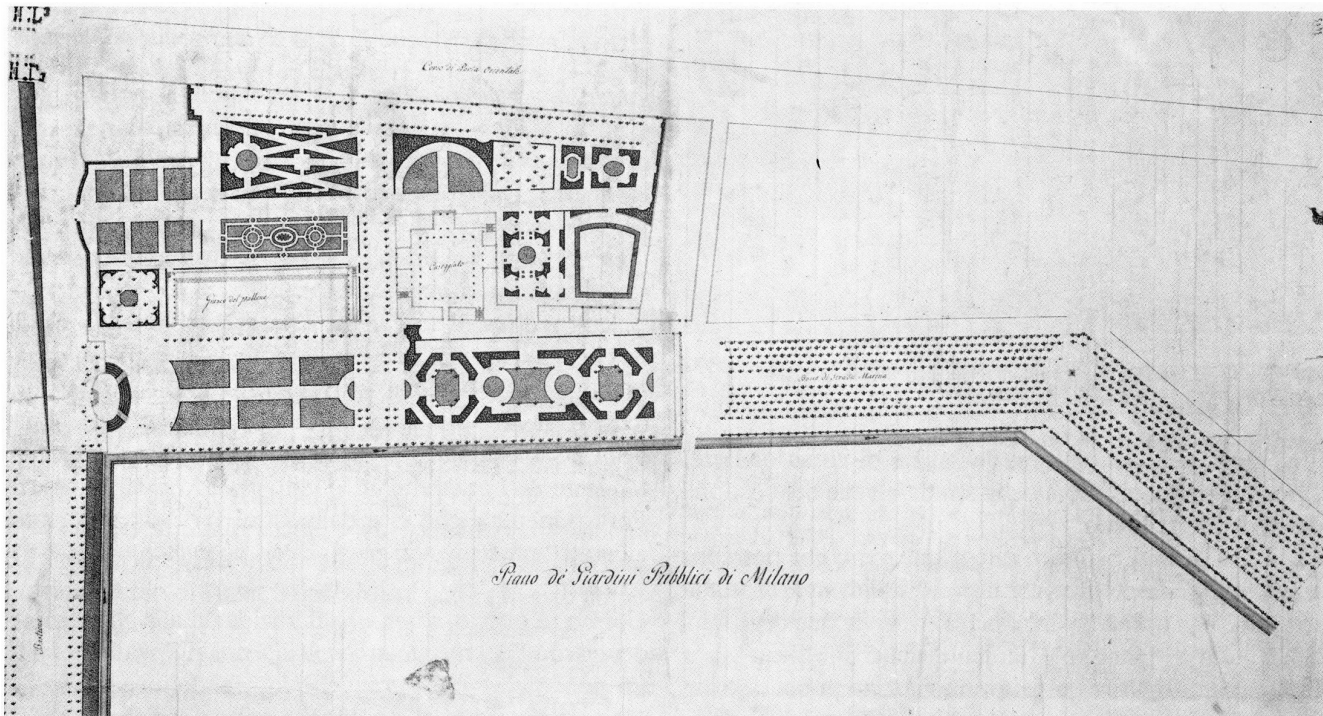


### 3. Cartografia

1770. Giuseppe Piermarini



G. Piermarini, Piano della Cavalchina col Nuovo Progetto del Reale Palazzo, Foligno, Biblioteca Comunale

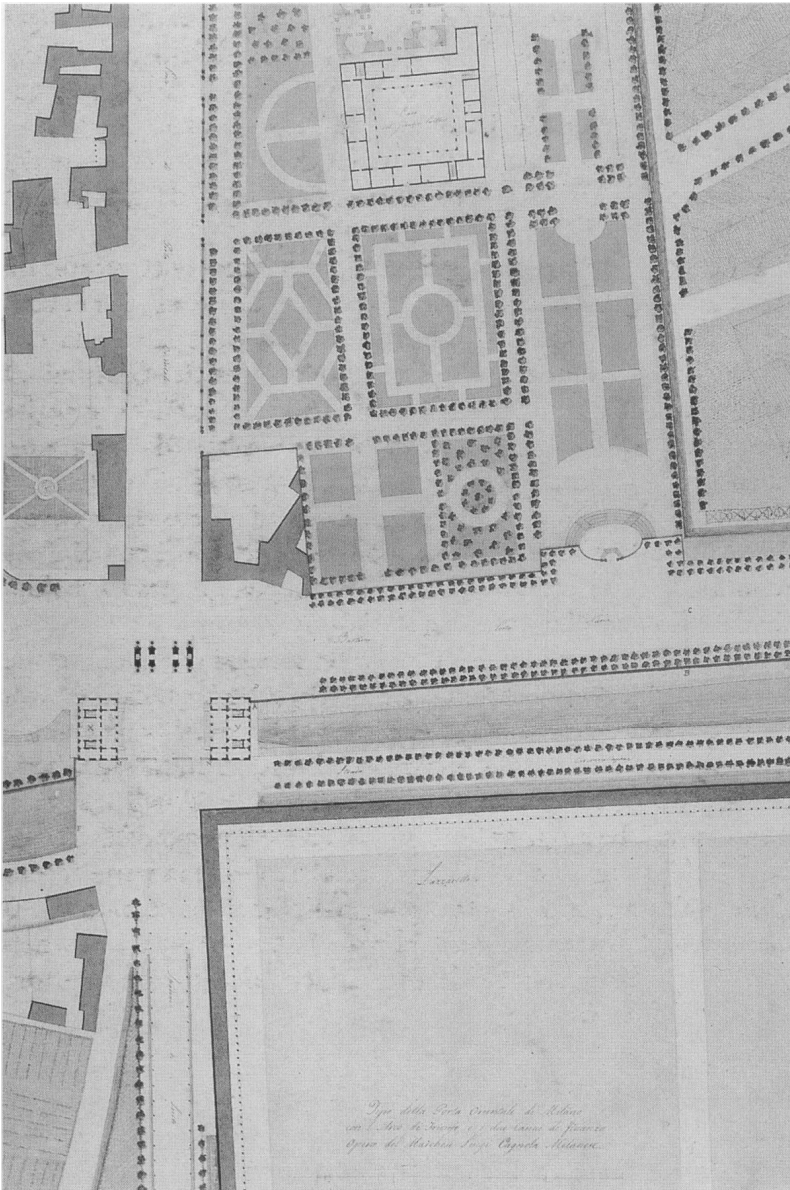


Sopra:

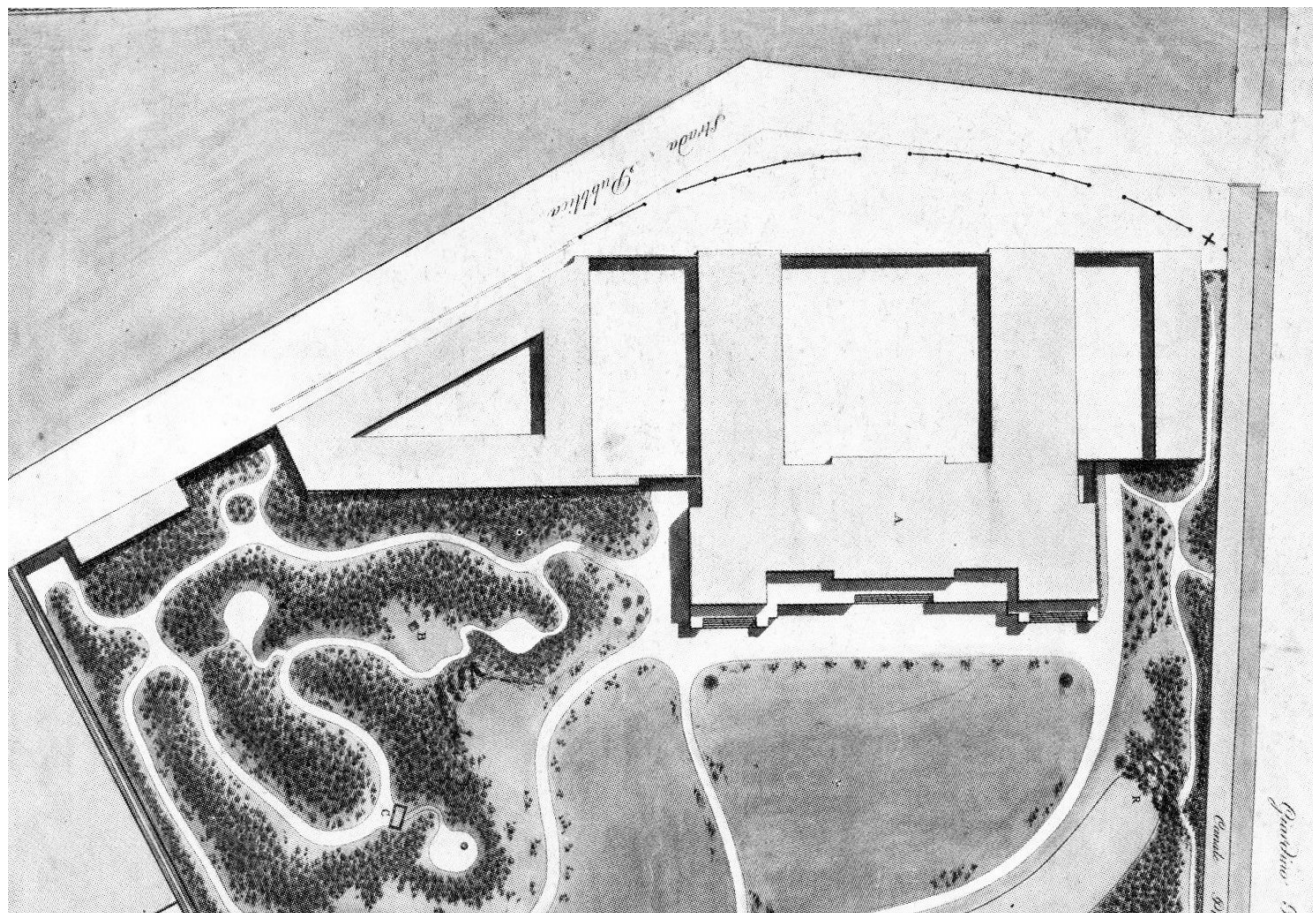
- G. Piermarini, Piano dei Giardini Pubblici. Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Archivio Cagnola

A lato:

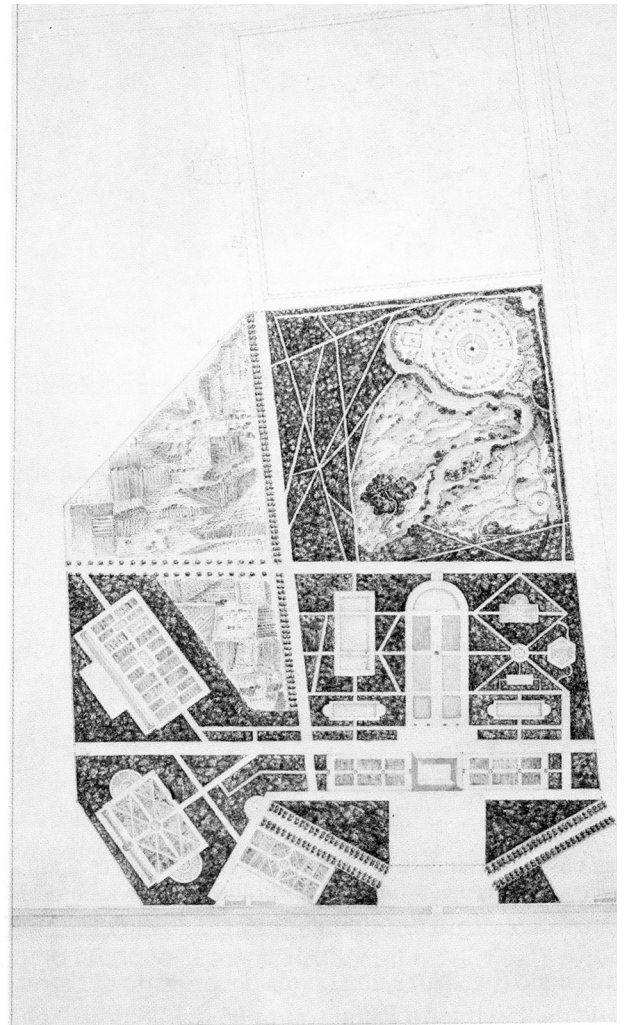
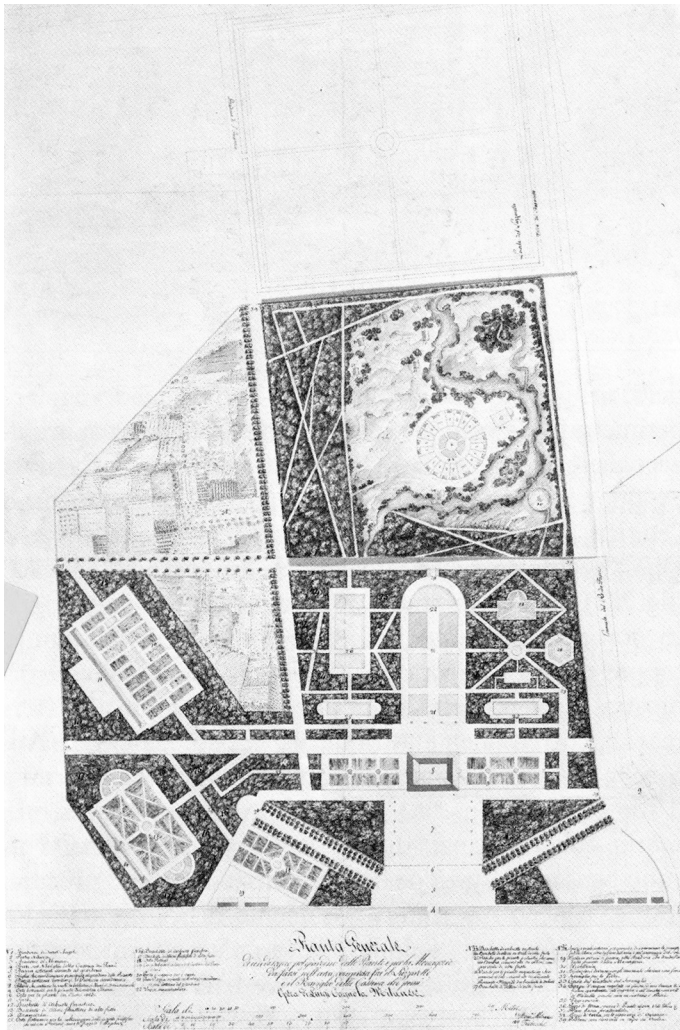
- G. Piermarini, Giardini Pubblici: pianta particolare verso il Bastione, Foligno, biblioteca Comunale



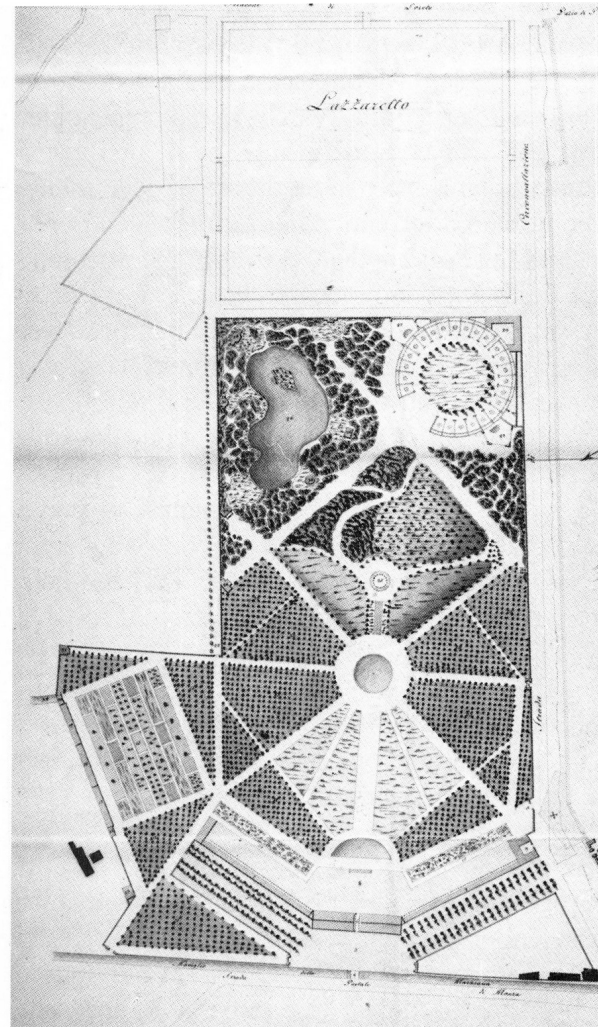
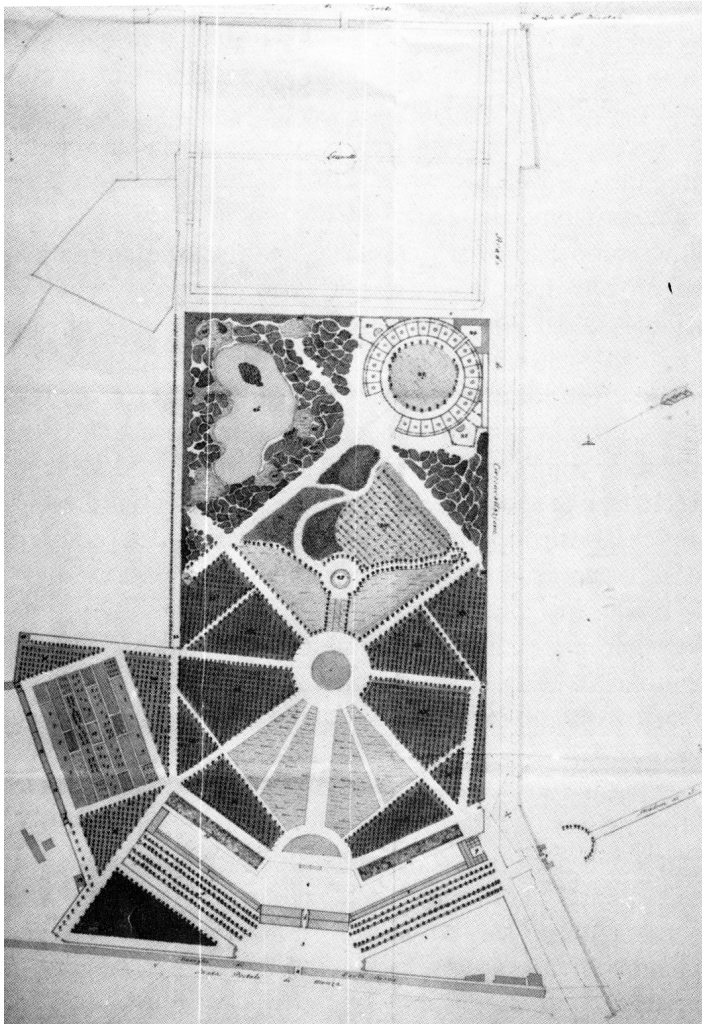
L. Cagnola, *Disegno della porta Orientale di Milano con l'arco di Trionfo e i due Casini di Finanza, Milano, Civica Raccolta Bertarelli*



L. Pollack, Palazzo e giardini all'inglese, Milano, Raccolta Civica Bertarelli



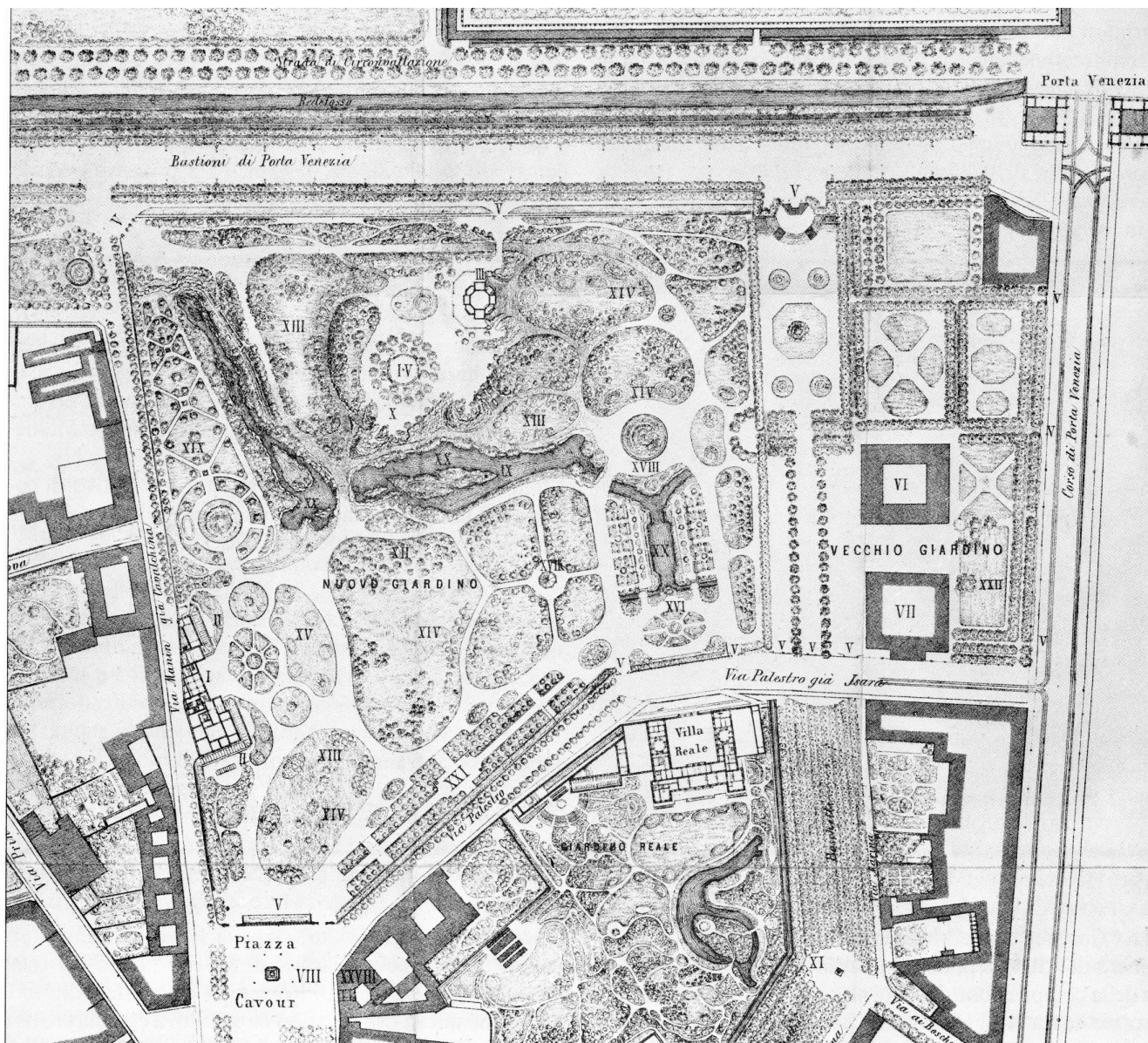
L.Cagnola, Progetto per il Giardino e la Ménagerie, Milano, Raccolta Civica Bertarelli

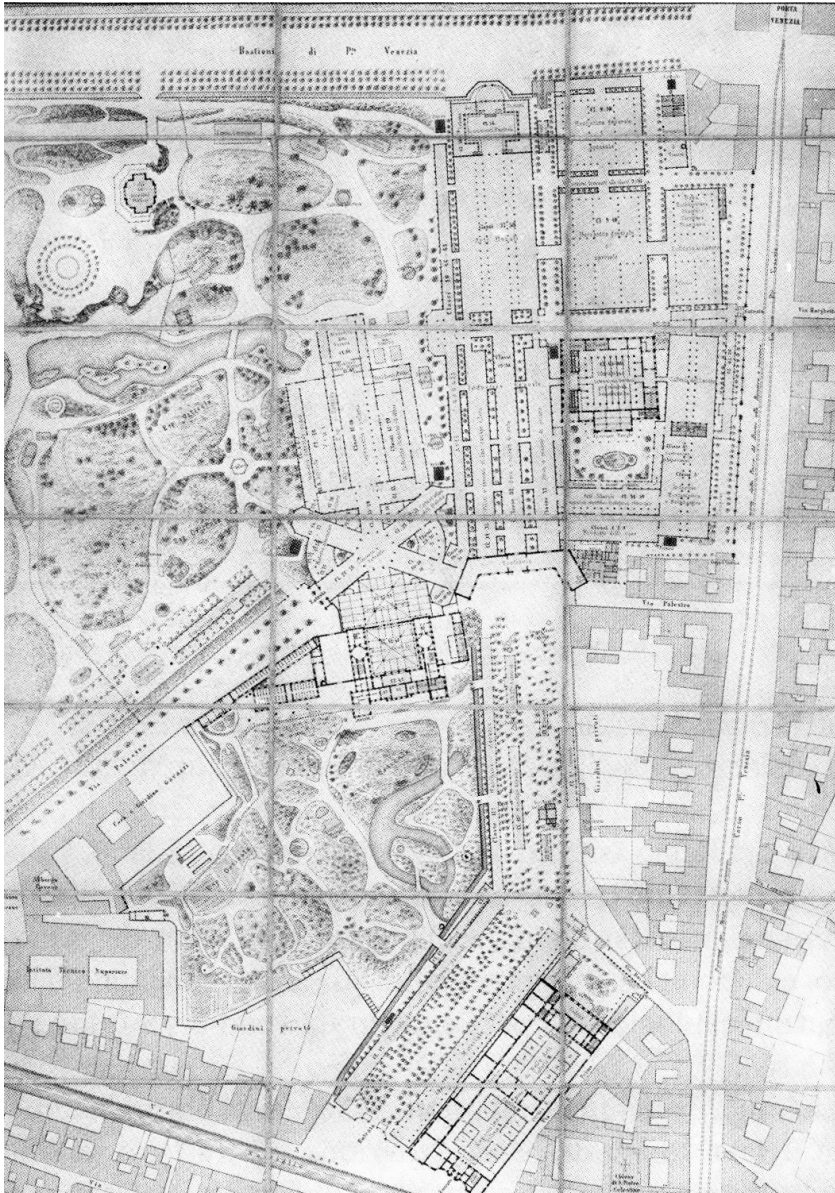


L. Canonica e G. Zanoia, Progetto per il giardino delle Piante e Menagerie nell'area compresa fra il Lazzaretto e il naviglio di Porta Nuova, Milano, Archivio di Stato

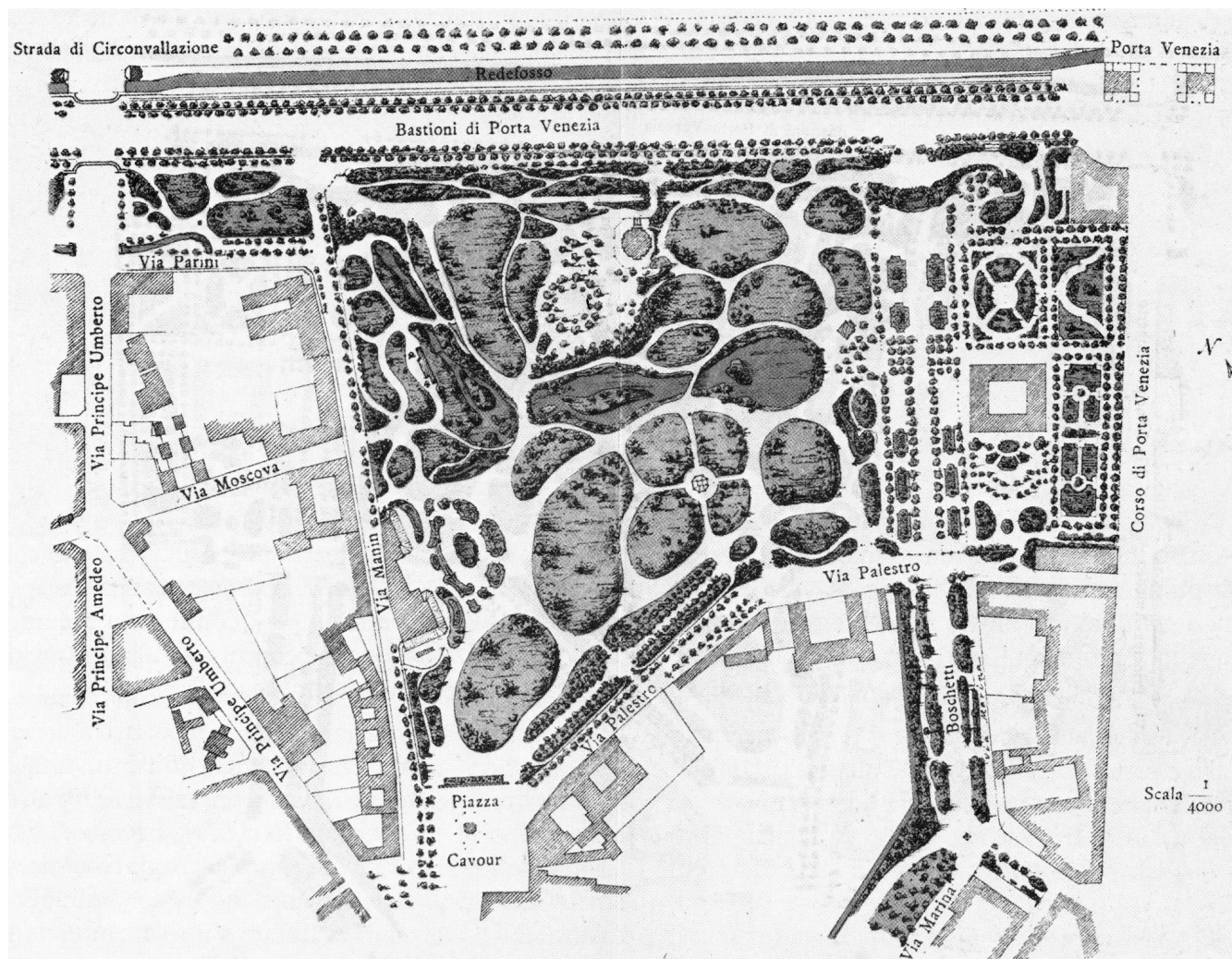
Nella pagina a fianco: Francesco Zanetti, "Planimetria" da "Il nuovo Giardino Pubblico", Milano, Raccolta Civica Bertarelli







*Ufficio tecnico dell'esposizione,  
Pianta generale dell'Esposizione Italiana  
del 1881 in Milano,  
Milano, Raccolta Civica Bertarelli*



E. Alemagna e B. Sormani, "Il giardino pubblico" da "Milano Tecnica", Milano



## 4. Edifici caratterizzanti i Giardini Pubblici

*La storia degli edifici*

### Individuazione degli edifici storicamente rilevanti dei Giardini Pubblici di Milano

Edifici demoliti alla data del 1937

I. Lazzaretto

Edifici esistenti alla data del 1937

II. Palazzo Dugnani

III. Palazzo del Senato

IV. Villa Belgiojoso

V. I caselli daziani

VI. Padiglione del caffè

VII. Palazzo della Permanente

VIII. Civico Museo di Storia Naturale

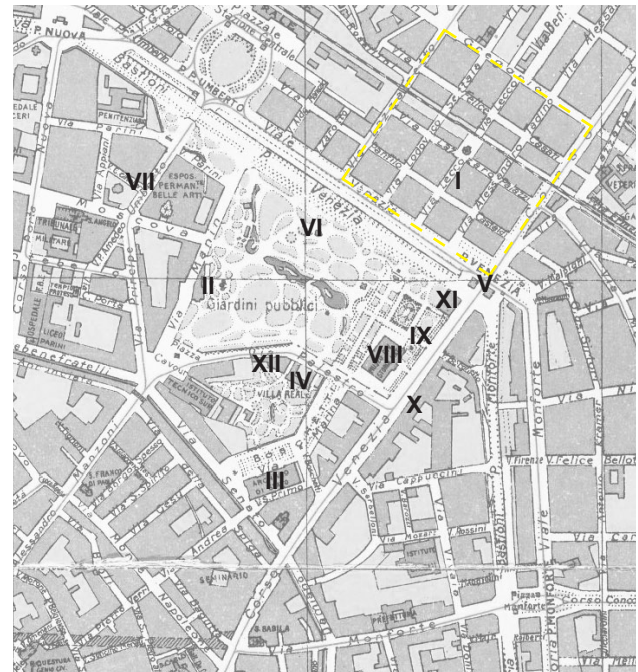
IX. Civico Planetario Ulrico Hoepli

X. Palazzo Buonarroti-Carpaccio-Giotto

XI. Torre Rasini

Edifici non ancora esistenti alla data del 1937

XII. Padiglione di Arte Contemporanea

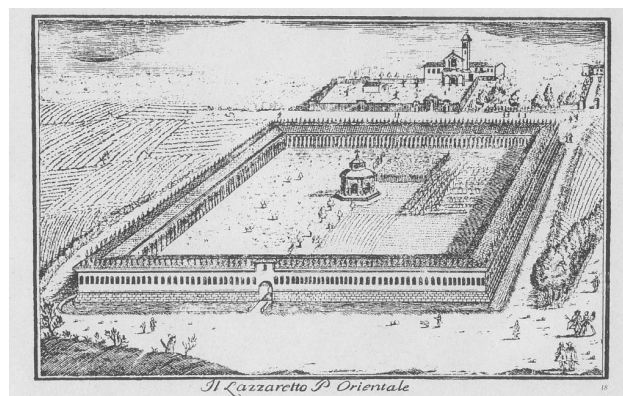


Anno 1937

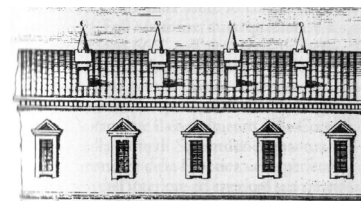
**Le ragioni del progetto**  
*Edifici adiacenti il Parco*

## I. Lazzaretto

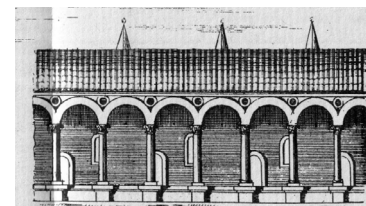
Parallelamente alla realizzazione dell'Ospedale Maggiore, cominciata nel 1456, si pensò di realizzare una seconda struttura sanitaria che affiancasse questa, appositamente dedicata alla cura e all'interamento degli appestati. Lazzaro Cairati, filantropo milanese e notaio dell'Ospedale Maggiore in quegli anni si adoperò in prima persona per la realizzazione di un lazzaretto cittadino in loco Crescenzago, presso la Martesana. La collocazione, individuata appositamente lungo il canale, sarebbe servita per facilitare il trasporto degli appestati con apposite imbarcazioni. Tuttavia l'eccessiva distanza dalla città e le accese proteste degli abitanti di Crescenzago dissuasero il duca Galeazzo Maria Sforza dall'avvio dei lavori. Dopo le lunghe discussioni sul dove collocare la struttura, il riaffiorare del morbo in città spinse le autorità cittadine nel 1489 a una risoluzione veloce del problema. Ancora una volta venne incaricato dall'Ospedale Maggiore Lazzaro Cairati affinché individuasse nel più breve tempo possibile un'area idonea su cui poter erigere la struttura. La scelta ricadde su un'area fuori da Porta Orientale, in loco Sancti Gregorii, al di là del Redefossi. La scelta venne ritenuta valida dalla commissione sanitaria e nel 1489 venne affidata la direzione dei lavori a Lazzaro Palazzi. Nel 1630 finirono i periodi delle pestilenze e nel tempo il Lazzaretto venne convertito ad altri usi, prevalentemente militari. Nel 1786 Giuseppe II in una lettera ufficiale proponeva di riutilizzare il Lazzaretto per farne il nuovo Giardino Pubblico di Milano, nonostante il progetto del Piermarini fosse praticamente concluso. Nel 1881 l'edificio fu venduto e nell'anno seguente iniziarono i lavori di demolizione a favore della costruzione del nuovo quartiere che ancora oggi mantiene la tipica conformazione di quello che era il ricovero per gli infermi.



*Vista del Lazzaretto*



*Prospetto esterno*



*Porticato interno*



*L'edificio poco prima della sua demolizione*

**Le ragioni del progetto**  
*Edifici adiacenti il Parco*

## II. Palazzo Dugnani

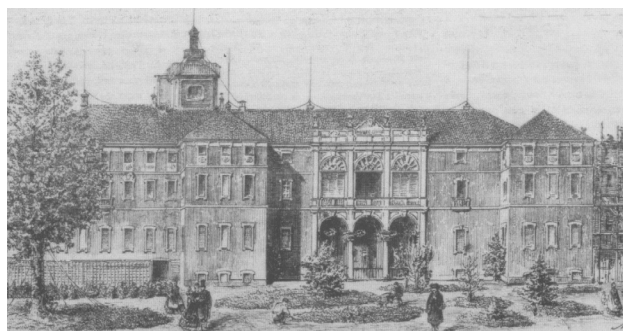
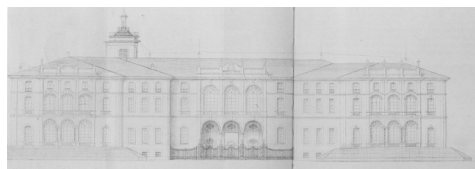
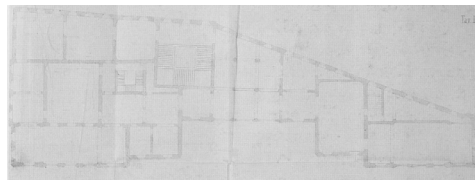
Elegante dimora nobile sorta nel XVII secolo, costituiva una vera e propria villa con la facciata principale sul versante del parco. Quando il palazzo fu edificato, ricco di grandi prati e boschetti, era uno degli spazi verdi più ampi della città.

Iniziato alla fine del Seicento per conto dei Meda, l'edificio ebbe diversi proprietari che si succedettero in poco tempo: i Grazia, i Cavalchini, i Riva, gli Andreotti. La famiglia Dugnani lo acquistò infine nel settembre del 1753 e lo ingrandì riunendo tutte le aree e i fabbricati compresi tra la via Isara, oggi Palestro, la via della Cavalchina e i Bastioni, annettendo anche la proprietà dell'Abbazia dei Padri Serviti. Nel 1846 la dimora venne acquistata dal Comune che nel 1863 vi collocò il Museo di Storia Naturale. Dal 1895 il palazzo accolse invece la Civica Scuola femminile "Alessandro Manzoni" fino al 1985, quando divenne sede del "Museo del Cinema Gianni Comencini".

Ad oggi l'edificio, sempre di proprietà del Comune di Milano, non ha una vera e propria funzione se non per i matrimoni civili.

*Nelle immagini a lato, dall'alto verso il basso:*

- *Pianta piano terreno. Milano, Civica Raccolta Bertarelli*
- *Pianta primo piano. Milano, Civica Raccolta Bertarelli*
- *Rilievo a levante di Palazzo Dugnani, da F. Zanetti, "Il Nuovo Giardino di Milano". Milano, Civica Raccolta Bertarelli.*
- *1864. Maraini, Palazzo Dugnani e Rocailles. Milano, Civica Raccolta Bertarelli*



### III. Palazzo del Senato - ex Collegio Elvetico

Il palazzo del Senato nasce nel 1608 come “Collegio Elvetico” cioè come collegio di formazione di sacerdoti svizzeri in epoca di Controriforma. Dal 1886, quando il palazzo venne destinato ad ospitare l'Archivio di Stato i lavori realizzati per il suo adeguamento alla nuova destinazione d'uso sono stati numerosi e consistenti. A seguito dell'ultimo conflitto mondiale, dove il Palazzo è stato gravemente danneggiato, si sono intrapresi importanti lavori di restauro e ricostruzione di parti di edificio andate distrutte (lato via Marina e via Boschetti). Dagli anni Cinquanta fino ad oggi l'evoluzione dei sistemi di archiviazione, delle tecnologie e degli impianti di sicurezza è stata notevole e per tale ragione si è ritenuto che l'adeguamento funzionale ed impiantistico dell'intera struttura dell'Archivio non potesse più essere rinviato. A tale scopo si è redatto un Progetto Definitivo, che ha recepito la struttura storica del Palazzo come elemento intangibile, ma nel contempo ha inserito al suo interno la funzione attuale secondo i più recenti criteri di corretta fruizione e valorizzazione del patrimonio documentale. Dopo l'unità d'Italia il palazzo rimase vuoto, o meglio, servì da contenitore provvisorio a diverse iniziative, alcune molto importanti per il futuro della città. Dal 1863 si tennero le lezioni dell'Istituto tecnico superiore, che diventerà in seguito il Politecnico, ma già nell'anno scolastico 1865-66 questo fu trasferito nel vicino palazzo della Canonica. Ancora prima si era pensato di ospitarvi anche la nuova Accademia scientifico-letteraria, che iniziò le lezioni nel 1861, ma anche questa raggiunse l'Istituto superiore nel 1865. Dal 1870 al 1886 l'edificio ospitò l'Esposizione permanente di Belle Arti e nel 1881 l'Esposizione internazionale.



Vista dell'ex Collegio Elvetico



Immagine storica della facciata principale



#### IV. Villa Belgiojoso

La magnifica Villa voluta al confine dei grandiosi Giardini Pubblici dal Conte Ludovico Barbiano di Belgiojoso, fu forse la testimonianza più bella, e comunque la più originale, della prima Milano neoclassica. La Villa vantava una posizione urbanisticamente strategica, collocata di fronte ai magnifici Giardini realizzati tra il 1788 e il 1789 da Giuseppe Piermarini.

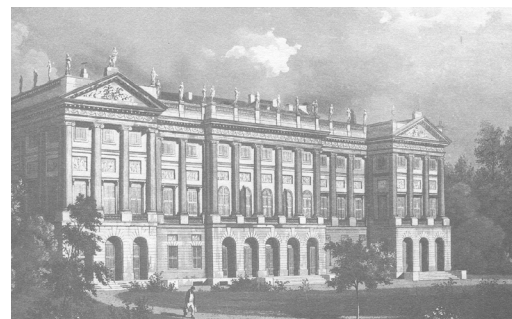
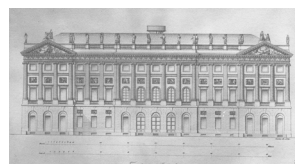
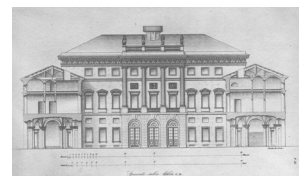
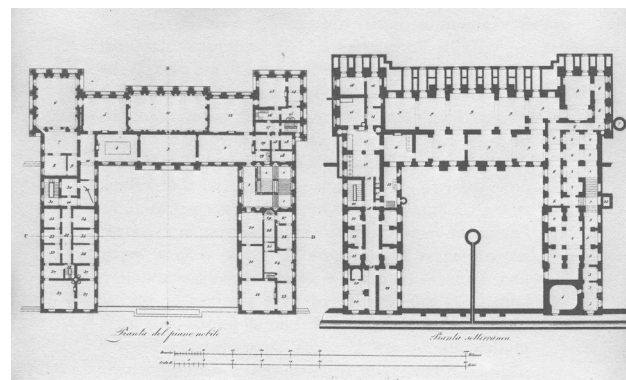
Il ritorno definitivo a Milano di Ludovico Belgiojoso, coincise dunque con l'erezione di una dimora degna del suo rango, ubicata in una posizione particolarmente felice, al centro di una vasta area verde e ormai strategica, perché la passeggiata elegante, che al tempo degli spagnoli si svolgeva a Porta Romana, si era spostata proprio verso la Porta Orientale e gli adiacenti Bastioni.

L'incarico per la progettazione della Villa venne dato a Piermarini, il quale, dopo aver impostato qualche disegno, passò l'incarico al suo allievo e assistente Leopoldo Pollack. Egli realizzò una costruzione a tre piani con due ali avanzate più basse a delimitare il vasto cortile. Questa corte è chiusa verso la strada da un muro bugnato alleggerito da sei nicchie e alto quanto il pian terreno, al cui centro si aprono tre archi chiusi da cancelli. La Villa ha due fronti: il primo guarda verso via Palestro e i Giardini Pubblici; il secondo, più sontuoso, si volge verso i Boschetti e sovrasta i giardini della Villa stessa. I materiali impiegati nella decorazione plastica della villa rimandano a una dimensione locale: la puddinga nostrale detta ceppo gentile, per le statue e lo stucco per i rilievi.

*Nelle immagini a lato, dall'alto verso il basso:*

*- Pianta del piano nobile e del seminterrato. Milano, Civica Raccolta Bertarelli*

*- 1870. Cassina, sezioni, facciate e disegni della Villa Reale. Milano, Civica Raccolta Bertarelli*



**Le ragioni del progetto**  
*Edifici adiacenti il Parco*

## V. I caselli daziari

Porta Orientale, per la privilegiata posizione che rivestiva essendo rivolta verso Vienna e l'Austria, fu la prima fra le porte cittadine per la quale verso la fine del XVIII secolo si pensò ed operò un rifacimento in chiave monumentale. L'architetto designato fu Giuseppe Piermarini. Al tempo la porta, così come il vicino tratto di Bastioni, aveva perso ogni funzione difensiva, e veniva impiegata unicamente per la riscossione del dazio. Il Piermarini cominciò i lavori per il nuovo complesso in stile neoclassico nel 1787, ma fu presto interrotto per via di aspre critiche al progetto. Niente ancora era stato ancora fatto nel 1825, quando si dovette allestire un nuovo arco monumentale provvisorio in cartongesso, su progetto del Cagnola, per celebrare l'ingresso a Milano dell'Imperatore d'Austria Francesco I e di sua moglie l'Imperatrice Carolina Augusta. Anche in questo caso tuttavia non si riuscì a tradurre in permanente l'arco provvisorio. L'attuale complesso daziario che costituisce oggi Porta Venezia venne realizzato fra il 1827 ed il 1828 su progetto dell'architetto bresciano Rodolfo Vantini, a seguito di un concorso bandito nel 1826.



*Disegno storico dei caselli appena costituiti*

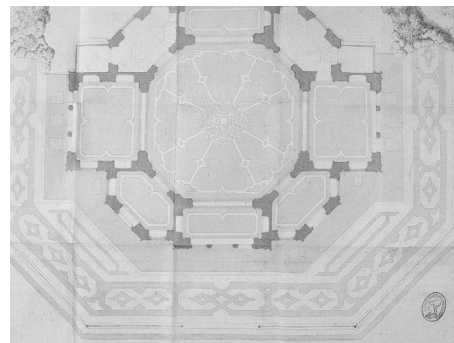


*Solenne ingresso delle LL. MM. RR. AA. in Milano per la Porta Orientale, 1838.  
Milano, Civica Raccolta Bertarelli*

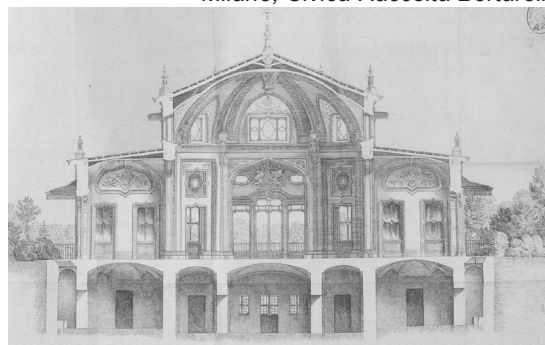
## VI. Padiglione del caffè

Il Padiglione del Caffè è l'unico edificio, tra quelli progettati dall'ingegner Balzaretto nel 1864, ad essere stato realizzato. Con il risparmio derivato dalla mancata costruzione del più sontuoso caffè previsto lungo la via Palestro e la torre dell'acqua, si poterono effettuare i restauri di Palazzo Dugnani.

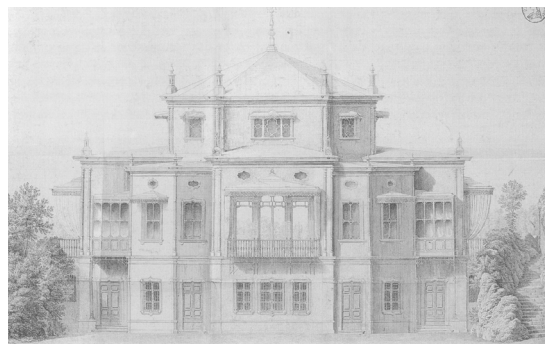
Il caratteristico padiglione era anche conosciuto come caffè di Monte Merlo, dal nome del suo gestore. Il padiglione, suddiviso in scomparti ariosi che insistevano attorno ad un ottagono centrale, ospitava al pian terreno la Bottega del Caffè, soluzione innovativa per il tempo e concettualmente ispirata a consuetudini importate dalle contrade orientali. La pianta centrale, adottata per la costruzione, permetteva agli ospiti che erano all'interno del padiglione di godere del Giardino e delle sue prospettive, da qualunque posizione. Quattro balconi con parapetto e struttura in ferro e baldacchino ornavano la parte centrale delle quattro facciate principali e bovindi vetrati, anch'essi con struttura metallica, le altre quattro facciate dell'edificio. Tutti i locali erano voltati e il padiglione centrale si concludeva con una cupola decorata all'interno. Il padiglione, in parte ricostruito, è stato riadattato nel 1969, su progetto dell'architetto Sergio Paolo Caligaris, e ospita una scuola materna.



*Iconografia del Salone.  
Milano, Civica Raccolta Bertarelli*



*Sezione. Milano, Civica Raccolta Bertarelli*

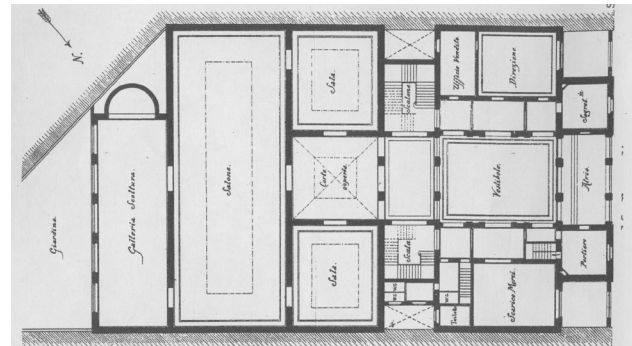


*Prospetto. Milano, Civica Raccolta Bertarelli*

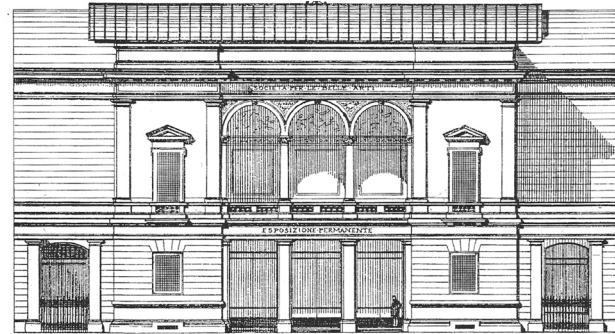
## VII. Palazzo della Permanente

La Permanente nacque il 10 giugno 1883 dalla fusione di due precedenti società, la Società per le Belle Arti e la Società per l'Esposizione Permanente di Belle Arti in Milano. Al termine della fortunata Esposizione Nazionale di Belle Arti tenutasi nel Palazzo del Senato nel 1881 nell'ambito dell'Esposizione Industriale Italiana di Milano, la Società per l'Esposizione Permanente, principale organizzatrice dell'evento, propose alla Società per le Belle Arti la fusione dei due enti in un'unica grande istituzione culturale. Due anni dopo, il 25 aprile 1886, venne inaugurato, con una grande mostra d'arte contemporanea, il Palazzo della Permanente, costruito dall'architetto Luca Beltrami in via Turati, allora via Principe Umberto. Progettato appositamente per ospitare mostre d'arte, concerti, conferenze, l'edificio offrì alla città di Milano un luogo culturale unico nel suo genere e ben presto divenne punto d'incontro prediletto da artisti, mercanti, uomini di cultura, la gran parte dei quali soci della Permanente. Il mercato dell'arte si spostò da via Brera a via Principe Umberto (oggi via Filippo Turati) costringendo l'Accademia a rivedere la propria attività espositiva. Le due istituzioni iniziarono un'importante collaborazione che portò alla nascita, nel 1908, delle Biennali di Brera alla Permanente e al trasferimento di alcune scuole dell'Accademia negli spazi progettati da Beltrami.

Con l'avvento del secondo conflitto mondiale l'attività espositiva si diradò fino ad arrestarsi nel 1943, anno in cui il palazzo viene gravemente danneggiato dai bombardamenti. Nel 1950 ebbe inizio la ricostruzione, che fu portata a termine, su progetto di Achille Castiglioni e Luigi Fratino, nel 1953.



*Pianta del progetto. Collegio degli ingegneri ed architetti, Milano tecnica dal 1859 al 1884*



*Prospetto. Collegio degli ingegneri ed architetti, Milano tecnica dal 1859 al 1884*

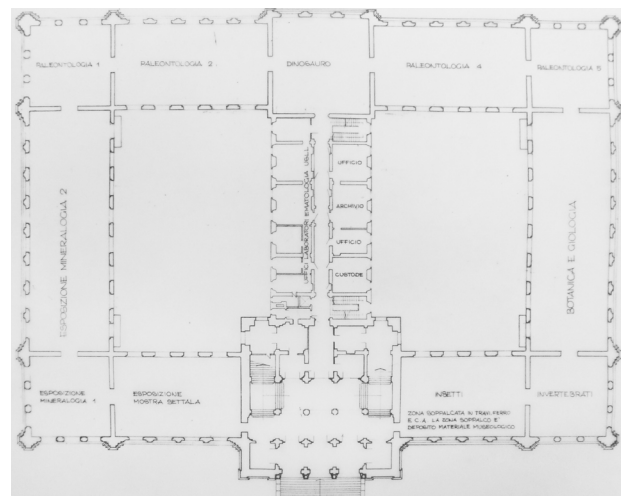


*1886. Incisione di L. Beltrami*

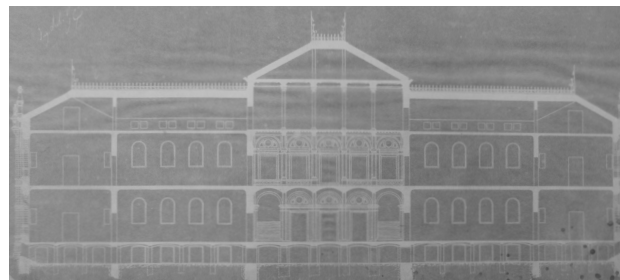
**Le ragioni del progetto**  
Edifici adiacenti il Parco

## VIII. Civico Museo di Storia Naturale

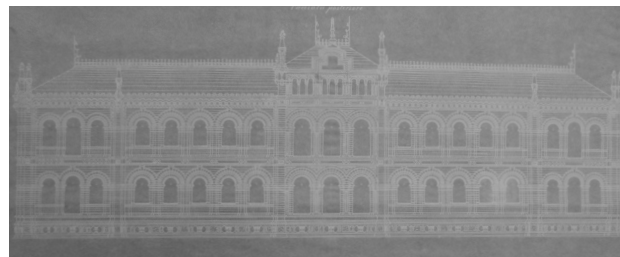
Le vicende del Museo di Storia Naturale iniziarono nel 1823, quando il viennese Giorgio Jan conobbe il milanese Giuseppe De Cristoforis. Entrambi collezionisti, scoprendo di avere molti interessi comuni decidono di riunificare le rispettive collezioni, sistemandole nell'appartamento di De Cristoforis. Occuparono ben dieci stanze e costituirono così la raccolta di genere più ricca d'Italia. Nel 1837 De Cristoforis morì e designò il Comune di Milano erede delle sue collezioni. Nel maggio del 1838 fu conclusa la transazione e Milano ebbe un Museo Civico di Storia Naturale. Era allora il primo e l'unico museo curato dal Municipio di Milano e Jan ne divenne il primo direttore. La prima sede del museo fu l'ex Convento di Santa Marta in contrada della Madalena al Cerchio. Nel 1847 il Consiglio Comunale stabilì di trasferire il museo in Palazzo Dugnani, ma a causa delle traversie che ebbe Milano in quel lasso di tempo (moti del 1848) e il dominio austriaco, l'inaugurazione fu possibile solo nel 1863. Nel 1889 su progetto dell'architetto Giovanni Ceruti si iniziò la costruzione del nuovo edificio che sarebbe diventata la sede stabile e definitiva del museo. L'edificio aveva una planimetria semplice, lineare e conforme alla tipologia adottata all'epoca per molti musei; il corpo di fabbrica si disponeva attorno a due cortili e si sviluppava su due piani e le sale erano illuminate da grandi finestre. Il corpo centrale conteneva i laboratori, i gabinetti di studio per professori e studenti, le scuole, la biblioteca, una sala per conferenze, la sede per le raccolte non esposte al pubblico, i locali di direzione e di servizio. Nacque così non solo un nuovo museo, ma un vero centro di studi aggiornato ed al passo con i paesi europei; vi si svolgevano i primi esperimenti di attività didattiche e i primi corsi a livello superiore, antecedenti la costituzione dell'Università. L'edificio fu inaugurato il 18 aprile 1892.



*Pianta pianterreno. Biblioteca Museo di Storia Naturale*



*Sezione. Biblioteca Museo di Storia Naturale*



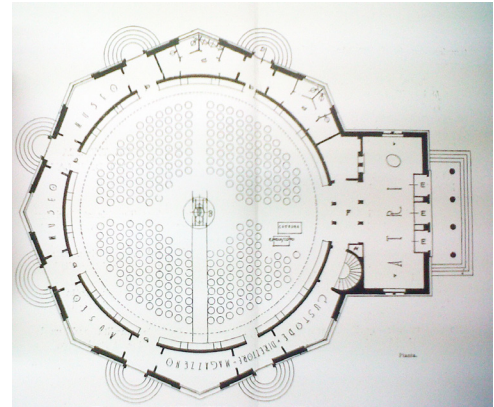
*Prospetto. Biblioteca Museo di Storia Naturale*

**Le ragioni del progetto**  
**Edifici adiacenti il Parco**

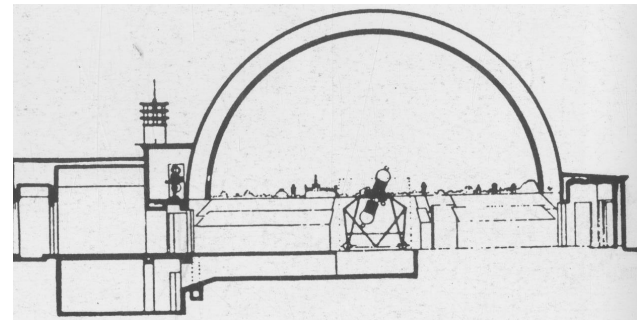
## IX. Civico Planetario Ulrico Hoepli

Ulrico Hoepli, grande ufficiale, svizzero ma milanese di adozione, nel 1929 acquistò una macchina detta "planetario" che proiettava su una semisfera il moto apparente degli astri. Quando ne fece dono al Comune di Milano fece inserire nell'atto la clausola che sarebbe stato il Comune a provvedere, a sue spese, alla costruzione del fabbricato speciale che avrebbe dovuto contenere il macchinario. Venne incaricato l'architetto Portaluppi, il quale scelse come sito i Giardini Pubblici giustificandolo così: *"Non era troppo facile cosa trovare in Milano la località adatta per costruirvi un Planetario, una località che fosse inclusa nell'organismo della metropoli e in pari tempo appartata; scoprire quasi una zona di raccoglimento ai margini stessi della vita cittadina che mettesse in grado chiunque, non importa di quale classe sociale, di dimenticare per poco la febbre che spinge ciascuno di noi alla rincorsa folle di un suo particolare tormento e di lanciare il proprio pensiero, senza eccessivi sforzi della fantasia e nella più riposante tranquillità, in scorribande incommensurabili dietro il pellegrinare delle stelle. E il problema ci sembra risolto con la scelta di quel tratto di pubblico giardino folto di alberi posto verso Corso Venezia tra papà Stoppani [il fondatore dell'attiguo Museo di Storia Naturale] e l'erma di Mosè Bianchi; nel centro stesso di Milano, a due passi da un'arteria ampia e rumorosa in mezzo alla folla, e pur solitaria sotto la volta verdeggiante degli ippocastani antichi, si eleva la volta ridotta dei cieli"*. (S. Garufi, S. Sicoli, I Giardini Pubblici di via Palestro, Vigevano, 1997).

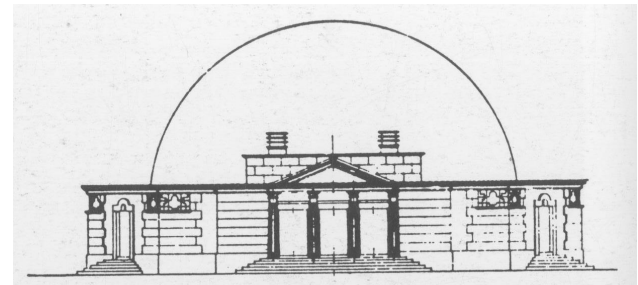
L'edificio fu inaugurato il 20 maggio 1930. Una pianta ottagonale contiene la sala circolare coperta da una cupola semisferica. L'ingresso ha un pronao con colonne ioniche, concluso da un timpano e da una scalinata.



Pianta



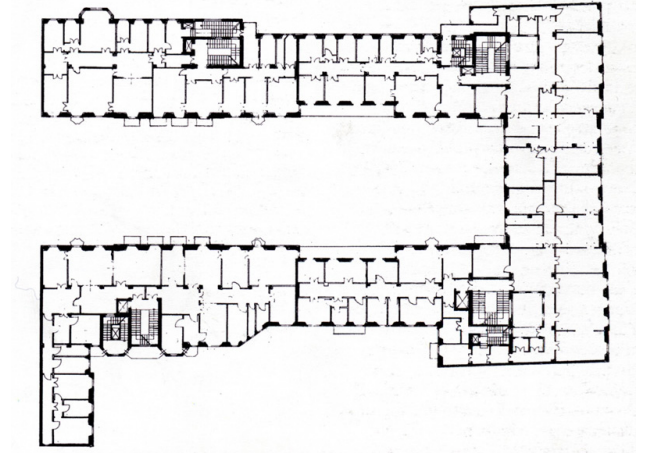
1937. P. Portaluppi, Sezione del Civico Planetario



1937. P. Portaluppi, prospetto del Civico Planetario

## **X. Palazzo della società Buonarroti-Carpaccio-Giotto**

L'imponente palazzo progettato da Piero Portaluppi si trova lungo corso Venezia, di fronte ai Giardini Pubblici, inserito nella cortina edificata che caratterizza l'asse stradale. Immaginato con un ruolo rappresentativo della qualità urbana, l'edificio emerge dal contesto per la forte caratterizzazione architettonica, largamente derivata dall'enorme arco di passaggio aperto al suo interno.



*Pianta*

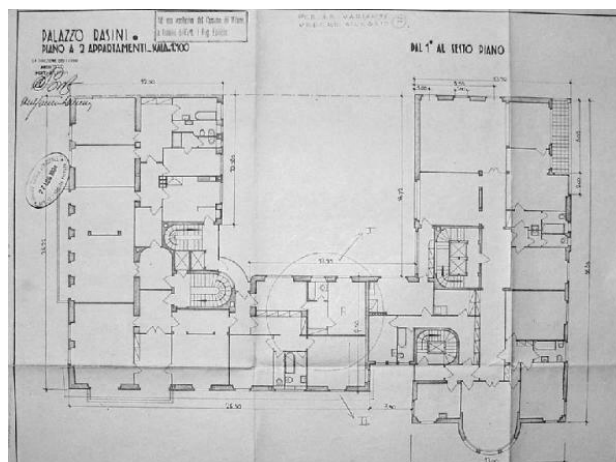


*Vista verso il Parco*

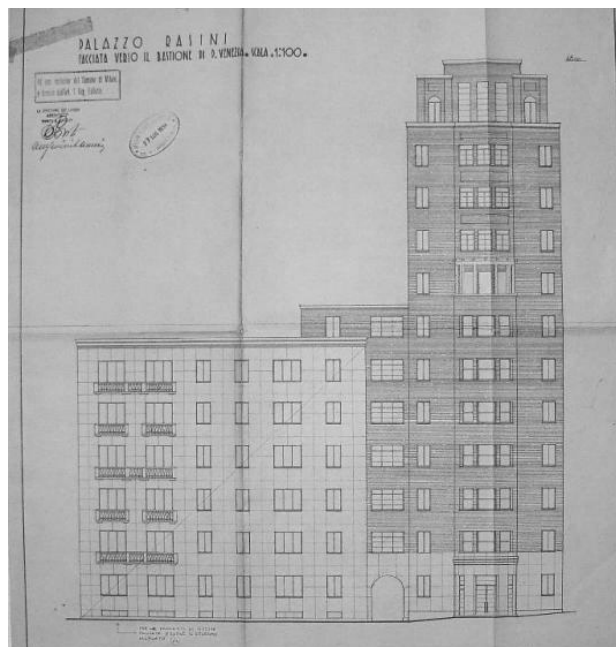
## XI. Torre Rasini

All'inizio dell'Ottocento il borgo di Porta Orientale (Porta Venezia), presentava alcuni palazzi di grande pregio artistico ed un tessuto esteso quanto minuto di case ad uno o due piani, particolarmente addensato sul lato dei giardini pubblici. Tale configurazione urbana rimase in buona parte pressoché inalterata sino alla fine del secolo, quando prese avvio una progressiva sostituzione e saturazione di ogni lembo con i lussuosi palazzi della borghesia che andava sempre più affermandosi. In quel contesto si situa la costruzione del palazzo di Gio Ponti progettato con Emilio Lancia, al vertice del corso Venezia, dove l'ampia area dei giardini si addossa ai bastioni recuperati con l'abbattimento delle mura spagnole. L'edificio si pose in diretta relazione come frontiera e testa di ponte alla nuova arteria creata con la soppressione del tracciato ferroviario che faceva capo alla vecchia stazione.

Nel 1923, negli Uffici municipali di Milano i proprietari della casa situata all'angolo tra corso Venezia ed i bastioni, siglarono una convenzione con il Comune per la demolizione e la ricostruzione dell'abitazione, in relazione alla confinante proprietà comunale destinata a giardino pubblico. Il nuovo edificio di sei piani venne portato a termine nel 1934.



*Pianta*



*Prospetto verso il Bastione di Porta Venezia*

**Le ragioni del progetto**  
*Edifici adiacenti il Parco*



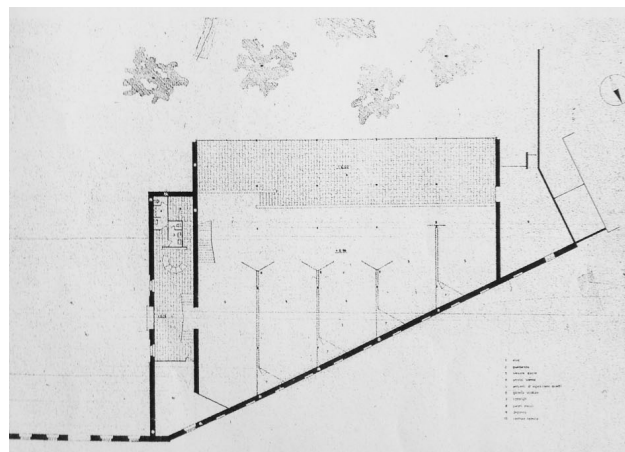
## XII. Padiglione di Arte Contemporanea

Ad opera di Ignazio Gardella, il Padiglione costituì il primo e unico edificio museale realizzato ex-novo in Italia, in un periodo che preludeva alla grande stagione delle sistemazioni museografiche degli anni Cinquanta.

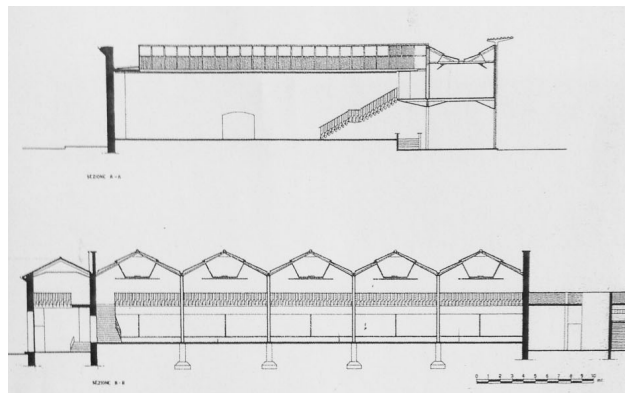
Nel progetto per il Padiglione, costruito per ospitare le nuove sale della Galleria d'Arte Moderna, Gardella assunse come dato di fatto il perimetro delle ex scuderie di Villa Reale, distrutte dal bombardamento del 1993. La forma trapezoidale del sito venne risolta, in pianta, per mezzo di un artificio planimetrico che prevedeva sale di profondità variabile, concluse da pannelli divisorii disposti in modo da risultare complementari all'orientamento del muro delle scuderie. Le scelte progettuali risultarono intimamente legate alle preesistenze, in modo da non alterare verso la strada e verso la villa il vecchio quadro architettonico. Gli spazi espositivi furono articolati in tre diverse zone, caratterizzate l'una rispetto all'altra da quote differenti.

Nel 1977 il Comune di Milano promosse un intervento di "ammodernamento" volto al rilancio del Padiglione, senza tuttavia coinvolgere il progettista. Il tentativo fu quello di trasformare l'edificio in un contenitore d'arte, eliminando, per quanto possibile, le differenti condizioni espositive degli spazi originali. Il 1993 fu l'anno dell'attentato terroristico-mafioso che costò la vita a cinque persone e distrusse quasi completamente l'edificio. Un dibattito sulle opportunità e i modi di ricostruzione del Moderno si concluse con la decisione del Comune di Milano di affidare allo studio Gardella l'incarico del progetto di ricostruzione.

Il PAC, nato per ospitare le nuove acquisizioni della Galleria di Arte Moderna, venne poi ben presto destinato a sede espositiva temporanea per mancanza di spazio.



Fondo Gardella, GAM 69. Pianta

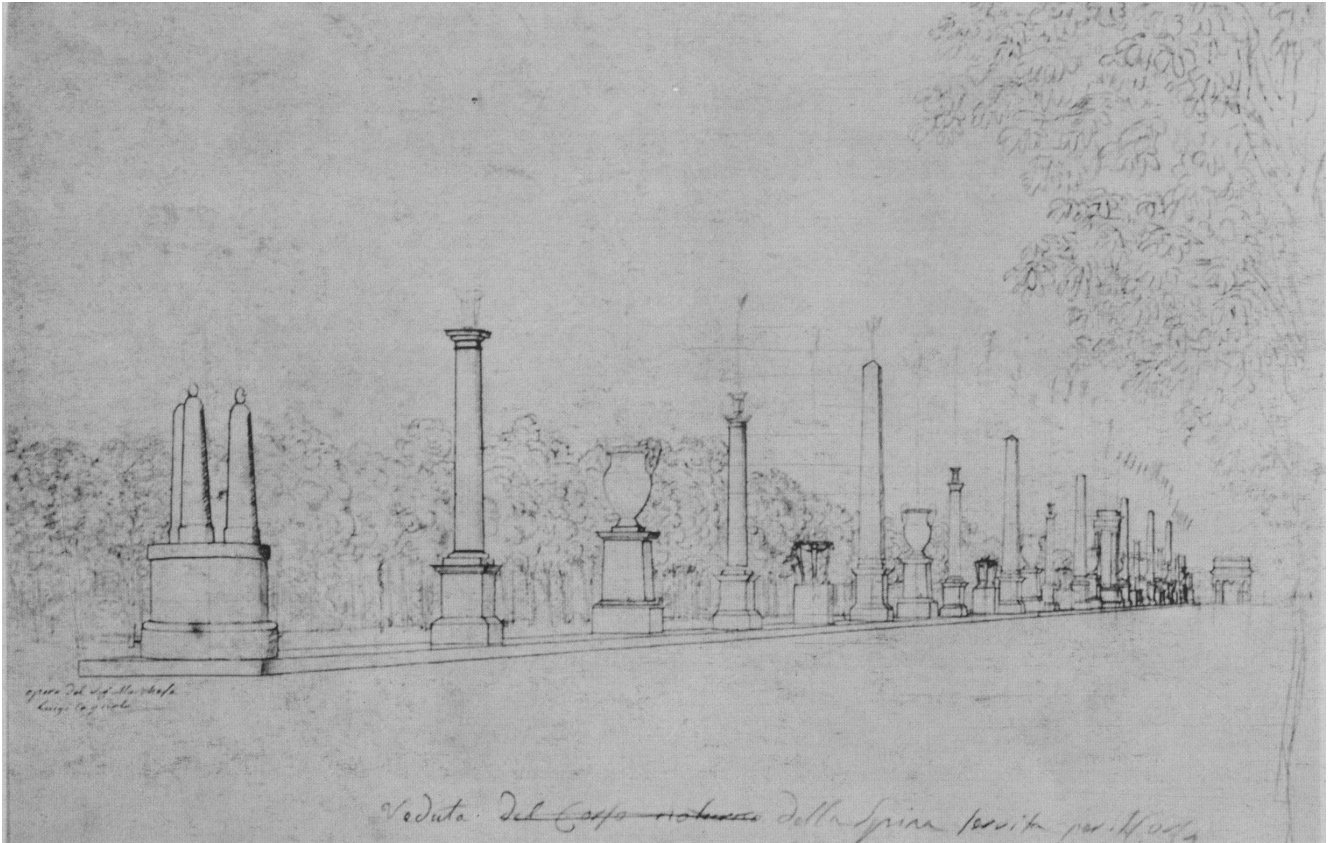


Fondo Gardella, GAM 71. Sezioni



## 5. I Giardini pubblici e l'Arte

---



L. Cagnola, *Veduta della Spina, Apparato per i festeggiamenti sul corso di porta orientale*, 1825  
Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Archivio Cagnola

I Giardini Pubblici furono da sempre luogo privilegiato per l'aggregazione e lo svago, ma sin dalla loro creazione ospitarono anche eventi culturali di ogni tipo: concerti, spettacoli teatrali, mostre ed esposizioni di statue allestite sia all'aperto che al chiuso sono documentate da numerose cronache e stampe dell'epoca.

I giardini nacquero e rimasero a lungo un ambiente aristocratico, appannaggio di soli adulti, da cui il “volgo” si teneva lontano. Con l’andare degli anni i giardini si qualificarono soprattutto come luogo di ritrovo mondano, sia per i numerosi spettacoli, sia per la presenza dello studio del noto scultore e professore all’Accademia di Brera, Pompeo Marchesi.

Nel 1926 il “Salone”, ovvero l’ex convento delle suore Carcanine restaurato dal Piermarini, venne infatti concesso all’artista che vi allestì il suo studio, se non una vera e propria “Pubblica Accademia” punto d’incontro per artisti, collezionisti, amanti d’arte, viaggiatori e personaggi influenti. *“Lo Studio dell’illustre scultore Pompeo Marchesi presentava un quadro imponente ed animatissimo di opere e monumenti colossali che sorgevano nel gran salone, (...) e per la collezione quasi completa di modelli di più decantati capo-lavori antichi e moderni, onde aveva piuttosto aspetto di Pubblica Accademia che di Studio privato”* (A. Rinaldi, Descrizione dello studio di scultura del Prof. Pompeo Marchesi, Milano, 1838).



*L. Fumagalli, Interno del Salone ai Giardini Pubblici occupato dallo Studio di scultura di Pompeo Marchesi, Milano, Civica Raccolta*



*Nuovo Studio di Pompeo Marchesi, Veduta verso il giardino, Milano, Civica Raccolta Bertarelli*

**Le ragioni del progetto**  
*I Giardini e l’Arte*

---

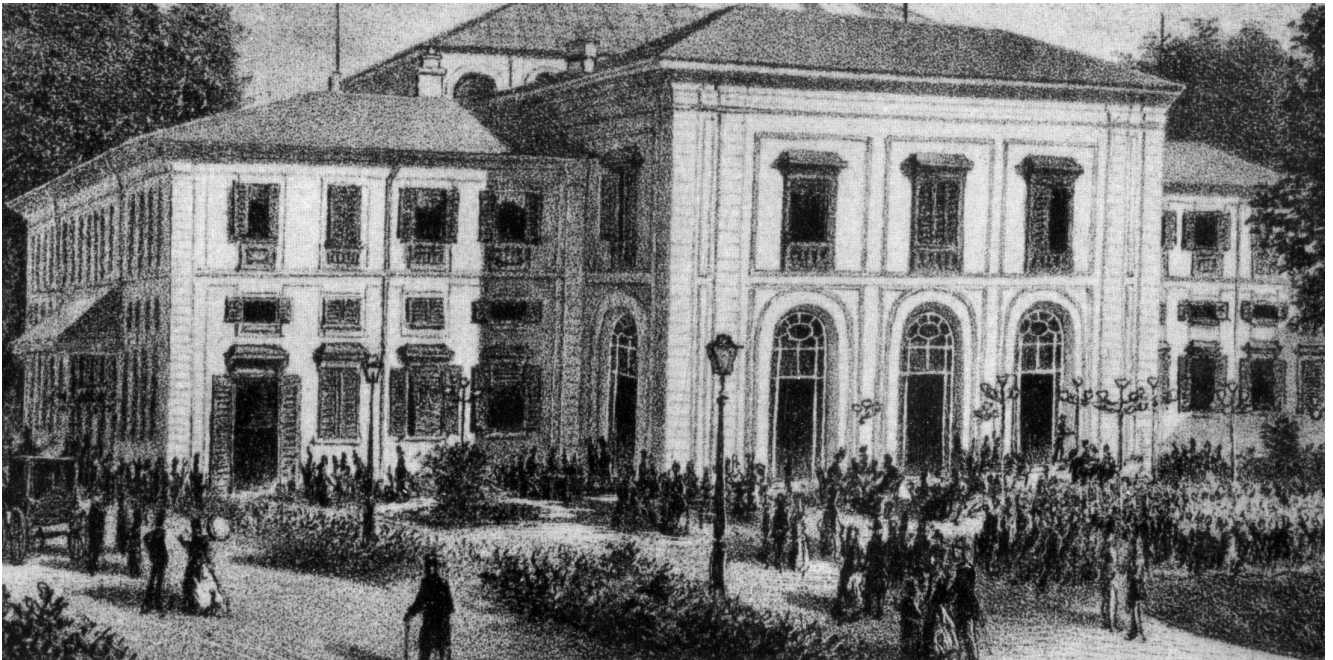
Nel 1834 buona parte dell'edificio venne distrutta da un incendio che danneggiò anche molte delle opere qui conservate. L'atelier del Marchesi venne chiuso suscitando scontento generale: *“Se si fosse bruciato il Duomo la pubblica opinione non si sarebbe commossa tanto”* (C. Poggiali, *Storie e leggende nei Giardini pubblici di Milano*, Milano, 1942).

Nonostante ciò l'area dei Giardini rimase meta privilegiata di artisti e intellettuali: un comitato cittadino raccolse infatti fondi per poter offrire al Marchesi un nuovo studio in via San Primo, contrada limitrofa ai Boschetti.

Con l'espansione dei Giardini questi, vinti i pregiudizi di casta, divennero per Milano il primo ambiente cittadino nel quale si poté ottenere una specie di ideale fusione di ogni categoria cittadina: tutto il popolo fu radunato, nel senso lato del termine.

Iniziò quindi l'epoca delle Esposizioni Italiane ai Giardini. Protagonista di ciò fu ancora una volta il Salone che, restaurato dal Balzaretto, ospitò nel 1871 la prima Esposizione Industriale Italiana e nel 1872 quella di Belle Arti. Qui per la prima volta si poterono ammirare, tra gli altri, capolavori di Monteverdi, del Barzaghi (la *“Frine”*), del Bergonzoli (*“Amore degli Angeli”*).

A questa Esposizione si accompagnò quella umoristica degli Scapigliati che prese il nome di *“Disposizione”*. Essi si beffarono dell'accademismo rigido delle Belle Arti esibendo le loro opere bislacche sul Monte Merlo.



Q. Cenni e G. Gorra, *Il Salone dei Giardini Pubblici, Esposizione del 1872, Milano Civica Raccolta Bertarelli*

---

Nel 1881, all'interno dei Giardini, si inaugurò la prima Esposizione Industriale Universale al cui interno era presente un'importante Mostra di Belle Arti. Questa venne allestita nei cortili del Palazzo del Senato che per l'occasione furono coperti. Dalla *guida del visitatore* si legge: *“Lungo i lati (dei cortili) si ricavano con telai e tappezzerie i sedici locali intercomunicanti, dove sono esposti i dipinti; il corridoio che viene a crearsi al centro, illuminato da lucernari, raccoglie in bella posa le sculture, mentre sotto i porticati, rivestiti di preziosi arazzi antichi sono allineati i disegni. In fondo ai cortili, un vestibolo immette nell'ampio salone dove sono collocati i gruppi in gesso. (...)”*

*Questo Palazzo Elvetico (poi del Senato) fu scelto per le feste pagane del bello. Né la scelta poteva essere più giudiziosa, perché sorge sul limitare dell'Esposizione Industriale, sì da presentare unito ciò che mai dovrebbe essere separato, cioè il lavoro, la scienza e l'arte”.* (A.A.V.V., Esposizione Nazionale di Milano-1881, Milano, 1991). L'Esposizione di Belle Arti ottenne un grande successo. Le opere esposte erano soprattutto espressione del gusto accademico, ma non mancavano di novità, unite dalla comune tendenza della ripresa del vero che si sviluppava in due temi. Da una parte i contadini nei campi, dall'altra la vita urbana e la città con le sue nuove classi lavoratrici.

Tra gli artisti che parteciparono troviamo: Mosè Bianchi, Carcano, Fattori, Favretto, Gola, Michetti, Morbelli, Previati.

Al termine della fortunata manifestazione l'Istituzione dell'Esposizione Permanente, principale organizzatrice dell'evento, propose alla Società per le Belle Arti la fusione dei due enti in un'unica istituzione culturale. L'Esposizione di Belle Arti del 1881 aveva lasciato un utile netto molto sostanzioso (più di 100 mila lire) che la nuova Società unificata sfruttò per la costruzione di una sede propria. Nel 1883 la scelta cadde su un'area in via Principe Umberto (oggi Via Turati), zona limitrofa all'area dei Giardini, proprio grazie al vantaggio *“di trovarsi su una delle arterie principali frequentata tanto dai cittadini che dai forestieri.”* (Bignami Sormani, E. Alemagna, Milano tecnica, Milano, 1885 ). Il progetto fu affidato all'architetto Luca Beltrami.

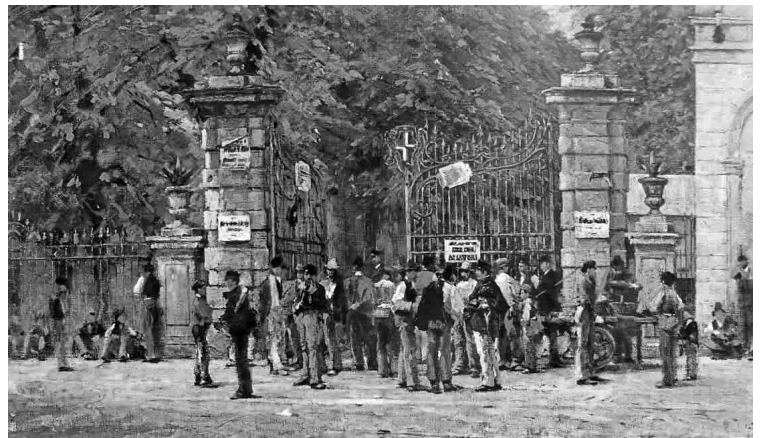
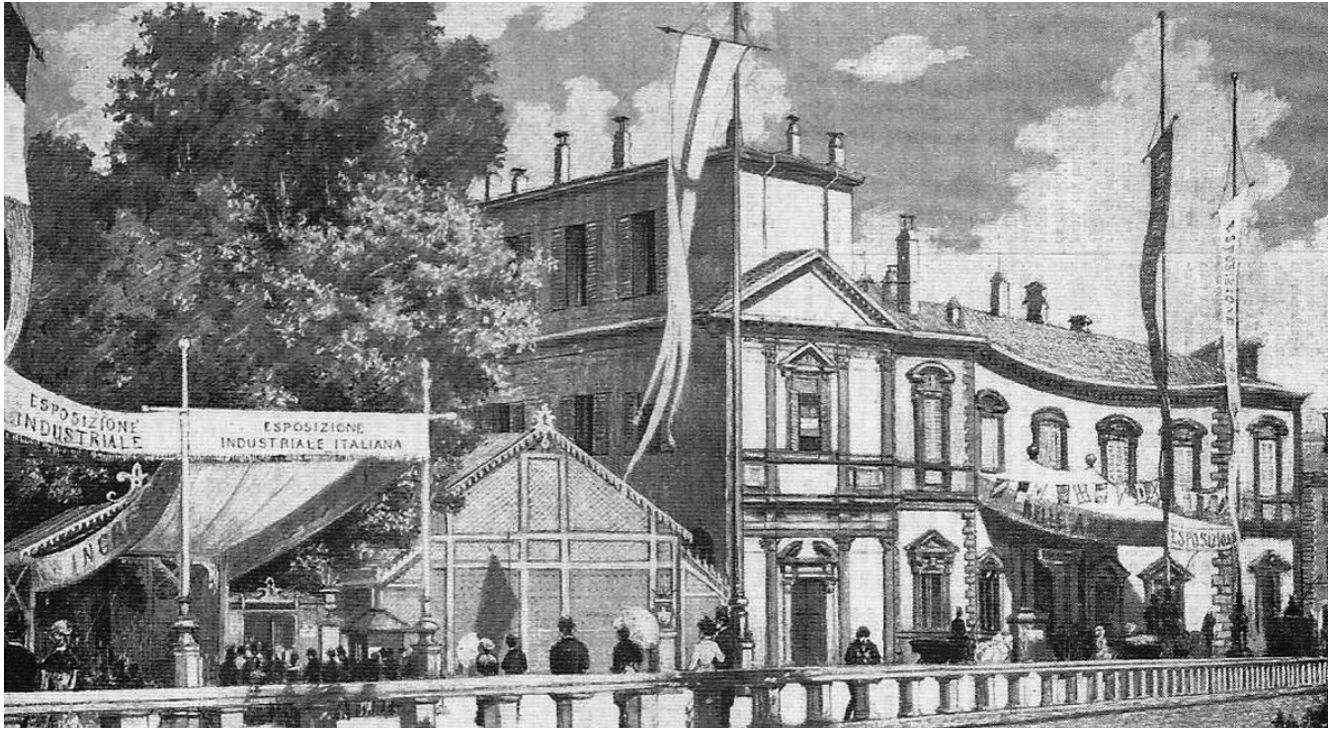
*Nella pagina a fianco, dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra:*

*- Ed. Ximenes, Collegio Elvetico, ora Palazzo del Senato, Facciata principale, 1881, Milano, Civica Raccolta Bertarelli*

*- Esposizione Nazionale 1881, Grande galleria in allestimento, Milano, Civica Raccolta Bertarelli*

*- Filippo Carcano, L'ora del riposo durante i lavori dell'Esposizione del 1881. I*

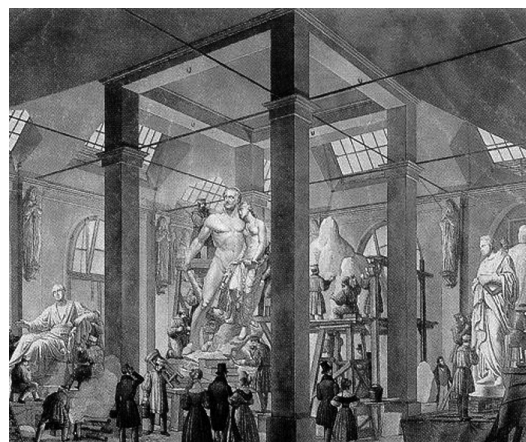
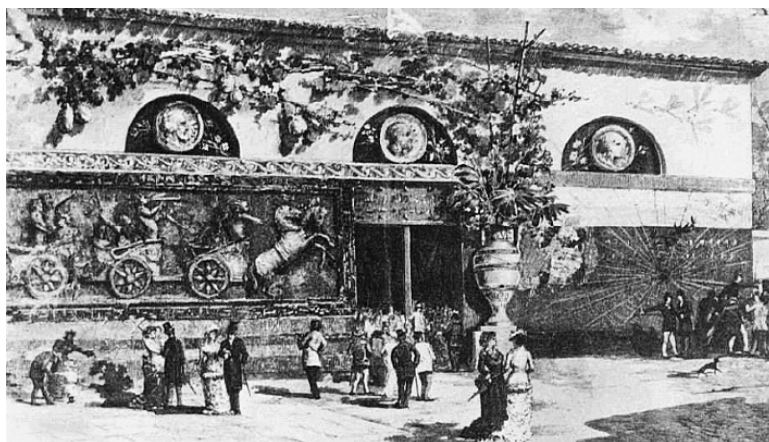
*Con il massimo del realismo il quadro fu poi esposto proprio durante la medesima Esposizione.*



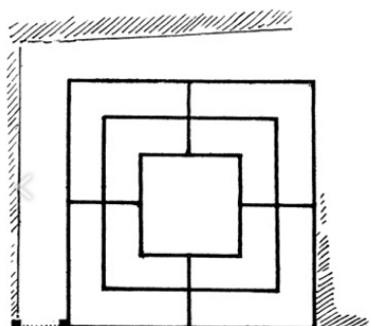
**Le ragioni del progetto**  
*T Giardini e l'Arte*

Accanto all'esposizione ufficiale di Belle Arti del 1881 si tenne anche "L'Indisposizione artistica", mostra sberleffo degli "scapigliati", dove comparivano anche alcuni artisti già presenti nella rassegna ufficiale.

La goliardica associazione della "Famiglia Artistica" allestì nel vecchio studio di Pompeo Marchesi in via San Primo, vicino al Palazzo del Senato, una parodia brillante che ebbe un successo inaspettato e straordinario: le cronache dell'epoca parlarono di 40.000 visitatori paganti.



### PIANTA GENERALE dell'INDISPOSIZIONE DI BELLE ARTI



VIA S. PRIMO

### IL LIBRO D'ORO

PER CHI VISITA LA FAMOSA  
INDISPOSIZIONE DI BELLE ARTI

Via San Primo N. 40  
il Basso al Palazzo del Senato

QUESTO LIBRO, COMPILATO DURANTE I MAGGIORI CALORI ESTIVI,  
HA LA PROPRIETÀ DI FAR SUDAR FREDDO

MILANO  
TIPOGRAFIA NAZIONALE, VIA ARCO 1  
1881.

Da sopra a sinistra:  
- Facciata dell'Indisposizione di Belle Arti  
- Indisposizione artistica: Studio di Pompeo Marchesi

A lato i cataloghi delle due Esposizioni artistiche del 1881. A sinistra quello dell'Esposizione "ufficiale" di Belle Arti, a destra il "Libro d'oro", catalogo dell'Indisposizione artistica degli Scapigliati.

**Le ragioni del progetto**  
I Giardini e l'Arte



---

Dalla cronaca di Luigi Chirtani: *“Era disponibile l’antico studio dello scultore Marchesi in via San Primo, fu subito preso in affitto: sgombrato dalle cose minori, vi rimasero le due grandi figure di fiumi (...), il cui trasporto costava troppo: le lasciarono stare, le indorarono, ne fecero “le sorgenti della Panna, fiume che irriga e feconda la pianura lombarda mettendo foce a Gorgonzola, dove arriva alquanto stracchino”.*

*Sulla facciata fu condotto un dipinto a buon fresco rappresentante i tranvai al tempo dei Greci (...) lavoro del Mentessi che prometteva subito bene della mostra.*

*All’interno le pareti furono coperte di quadri. Quattro grandi pilastri sostenevano la volta della sala.(...) Sui quattro lati di ciascuno vennero distribuiti bozzetti di scultura e quadri: vicino alla porta sorrideva il Moro colla sua mazza in mano, come all’Esposizione di Belle Arti; in fondo alla sala si aprì la caupona di Lucullo, con servizio di “bibite igieniche ed esilaranti, conservate fresche col ghiaccio nazionale”.*

*Quadri e gessi formavano l’Esposizione. Temi di quei lavori erano parodie, bisticci e scherzi.*

- *Bracch, Brech, Bricch, Brocch, Bruck, cinque quadretti col ritratto di Bruck (ministro austriaco del tempo), una rozza (brocch), un carrozzone break, un brich e un cane bracco.*
- *Fuga di Bach: i filugelli che vanno al bosco, dipinto da Conconi.*
- *Effetto di sole buono a mangiarsi con qualche michettina, ossia un sole in mezzo a delle nubi gialle, che pare un uovo al tegamino, sempre del Conconi.*
- *Vela Spartaco, figlio di suo padre, come dice il Libro d’oro o catalogo dell’Indisposizione, ha fatto un quadro di parodia michettiana: è un paesaggio? una marina? non si capisce ed ha per titolo Mombello.*
- *Una parodia felicissima, perché il quadro risibile è quasi tal e quale il quadro serio, è quella di Roberto Fontana che ha trasformato il dipinto storico del Cromwell di Delaroche. Peccato che non si può descrivere... vale a dire si potrebbe, anzi sarebbe facile ma non dà l’immagine della parte più estetica di un appartamento né dell’atto più sublime che l’uomo compie nella giornata.*
- *Una Madonna del Soccorso frecciava argutamente il giornalismo fatto colle forbici, e colle enciclopedie; in mezzo al quadro la Madonna e il Bambino distribuivano forbici a cronisti e direttori di giornali che la adoravano in ginocchio (nel quadro figuravano Poldo Bignami del Pungolo, Zambaldi della Perseveranza, Corio della Lombardia, Torelli-Viollier del Corriere della Sera, Luzzatto della Ragione, Moneta e Romussi del Secolo); il quadro ispirato dalla pala di Cima da Conegliano a Brera, era opera del pittore cremasco Giuseppe Conti.*
- *Un sacco pieno e ritto con su scritto S.P.Q.R. cosa rappresentava? Il sacco di Roma, diàmine!*
- *Una tela bianca incorniciata, cioè un “quadro non incominciato per la morte dell’autore”.*
- *Il ritratto di un mezzo soprano era solo la metà di una cantante, e così via.*

*E v’erano chiarimenti circa i quadri esposti: esempio, per un dipinto di Achille Dovera: “Dov’era..quando...” “Quando?” “Quando dipingeva quel quadro” “Nel suo studio, corso Venezia 12” “E adesso dov’è?” “Chi? Dove- ra?” “No, il quadro” “E’ qui, guardi. Non è del Guardi, ma è un quadro di marina. Marina ... a secco”.*

*E il Libro d’oro che serviva da guida e da catalogo? Sotto una copertina adorna di ghirigori, fiori, piccoli scoiattoli e di un ragno gigantesco, erano adunati aforismi, tra l’altro di Kant e Hegel ben accomodati, nonché di Emmen- thal, Fontine, La Gruyère e Grane-le-Vieux. Questo aforisma è di Vespa: “Il riso umano altro non è che il moto peristaltico dei nervi irriflessori, agitati da una corrente pirocratica afra-centrale, ripercossa sull’accerbinio dalla craspastiglia individuale, in forza della debolezza comune”.*

---

Era il 12 giugno 1877 quando il Consiglio Comunale di Milano si trovava impegnato in una discussione sulla necessità di istituire un Museo Artistico Municipale. Vi era infatti l'urgenza di dare una sede opportuna alle raccolte di oggetti d'arte che il comune aveva ricevuto in dono da benefattori. Da tempo le principali donazioni, in mancanza di un luogo di proprietà comunale nel quale esporle, avevano trovato sede nella Biblioteca Ambrosiana, mentre altre avevano trovato una temporanea sistemazione nei magazzini di Santa Marta, a Palazzo Marino, o all'Archivio Municipale presso San Carpofo. Da qui l'esigenza di arrivare alla costituzione di un museo Civico d'Arte in cui presentare *“le ricchezze artistiche lasciate dai privati alla loro città natia”*. La scelta era caduta su un edificio già esistente: il Salone dei Giardini Pubblici.

Nel 1878, con un primo nucleo di opere acquistate in occasione delle Esposizioni e altre ricevute in dono, il Comune organizzò nei locali del Salone un primo Museo artistico municipale. Esso conteneva in nuce la Galleria d'Arte Moderna e rimase nell'edificio dei Giardini di Porta Venezia fino al 1903 quando, con l'aggregazione del Museo Patrio di Archeologia, le raccolte vennero trasportate al Castello Sforzesco di cui si era da poco terminato il restauro.

Già nel 1907 la Galleria d'Arte Moderna soffriva della mancanza di ambienti dove conservare ed esporre i lasciti e gli acquisti ma solo nel 1919, con la riapertura del museo dopo la guerra e la forzata esposizione a rotazione delle opere, prese forma l'idea del trasferimento in una nuova sede.

Era il 1921 quando la scelta cadde su Villa Reale, da poco aggiunta ai possedimenti comunali grazie alla cessione dei beni della Corona.

Per riassumere ragioni e limiti intrinseci alla scelta della nuova sede, che trovava soluzione provvisoria a gran parte delle collezioni senza però risolvere la mancanza di spazi per l'arte moderna e contemporanea, basterà leggere le pagine introduttive del primo catalogo del museo redatto da Matteo Marangoni nel 1922.

Scrivendo infatti: *“La Villa Reale non è risultata sufficiente ad ospitare intera la Galleria d'Arte Moderna del Comune di Milano (...). Nessuno di noi del resto si era mai illuso in proposito. (...) Urge costruire accanto alla Villa Reale, degli appositi padiglioni per accogliervi le opere di maggior mole e i dipinti di scuola modernissima, eseguiti all'aria aperta, i quali hanno bisogno assoluto di illuminazione abbondante e di largo spazio intorno a sé. Questo proposito manifestammo nell'atto stesso di richiedere il palazzo già Belgiojoso a sede della Galleria e il Comune di Milano sta infatti concretando il progetto di costruzione di questi padiglioni (...). Accanto a quelli della pittura contemporanea dovrà sorgere anche il padiglione per la scultura ormai anch'essa ben rappresentata nelle raccolte del Comune di Milano.”* (G. Marangoni, *La Galleria d'Arte Moderna di Milano*, Istituti di Arti Grafiche editore, Bergamo, 1922).

In realtà il desiderio di Marangoni si sarebbe concretizzato solo negli anni Sessanta con la costruzione del Padiglione di Arte Contemporanea – al posto delle scuderie e degli edifici di servizio – a quella data anch'esso ampiamente sottodimensionato rispetto ai nuovi incrementi delle collezioni e poi, ben presto, destinato a sede espositiva temporanea.

*Nella pagina a fianco:*

*- G. Gallari, Veduta della R. Villa Bonaparte presa dai Giardini Pubblici di Milano, Milano, Civica Raccolta Bertarelli*



**Le ragioni del progetto**  
*I Giardini e l'Arte*

---

Da quasi due secoli ormai i Giardini Pubblici sono un punto nevralgico per la vita sociale, culturale e artistica della città di Milano. Qui non solo hanno avuto luogo le prime grandi Esposizioni Artistiche di Belle Arti, ma anche fenomeni spontanei, fortemente legati al parco e al suo intorno. Ne è un esempio la “Pubblica Accademia” generatasi autonomamente attorno allo studio di Pompeo Marchesi già a inizio '800, o le mostre “indipendenti” organizzate dagli scapigliati su Monte Mario e in via Primo.

Presso i Giardini, oltre a questi fenomeni temporanei, hanno trovato sede definitiva la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, la Galleria d'arte Moderna, il Padiglione di Arte Contemporanea.

Purtroppo l'unica cosa di cui è carente questa zona così ricca di potenzialità, di storia e di arte è la superficie di spazio espositivo vero e proprio. Sarebbe stato logico pensare, come voleva il Marangoni, che il medesimo luogo potesse ospitare le collezioni di arte moderna e contemporanea, con la creazione di nuovi spazi e padiglioni adatti allo scopo. La collezione artistica del Comune di Milano riguardante le opere dal 900 in poi è invece ospitata nel Museo del 900, con sede presso l'Arengario.

Tuttavia si lamenta ancora oggi una mancanza di spazio e di un luogo che sia per la città di Milano un vero e proprio Padiglione per l'Arte Contemporanea.

Il nostro scopo è proprio questo: creare un nuovo spazio dedito all'arte contemporanea nei Giardini di Porta Venezia. Questo luogo, legato a doppio filo con cultura e arte, sembra accogliere naturalmente il progetto. Il Nuovo Padiglione per l'Arte Contemporanea costituirebbe il completamento di qualcosa che è già fortemente radicato sul territorio, con Villa e PAC creerebbe un polo per l'arte di notevole rilievo artistico e culturale. Inoltre sopperirebbe alla necessità, fortemente sentita dalla città di Milano, di creare uno spazio che possa adeguatamente accogliere l'arte contemporanea.

La scelta progettuale di dialogare con la Galleria di Arte Moderna ponendosi direttamente di fronte ad essa non è assolutamente casuale: in questo modo si crea con essa quella continuità sia visiva che di intenti che si concretizza in una nuova Piazza per la città di Milano. Piazza legata ai Giardini, alla loro storia e all'arte che da sempre ne è protagonista.











## 6. L'Arte Contemporanea e i suoi luoghi espositivi

### L'arte contemporanea e il museo

---

- *“Dal XX secolo nessuno può sostenere con certezza quali siano le caratteristiche che trasfigurano in un’opera d’arte un oggetto o un’operazione qualsiasi. Dal tardo Novecento le pratiche artistiche si sono arricchite di una gamma di tecnologie quali video, fotografia a colori, immagini digitali generate al computer e sovente create per internet. (...) A decretare cosa sia opera e cosa no sarebbe una collettività competente, composta da artisti, critici, galleristi, curatori di musei, studiosi, collezionisti.”*

(A. Vettese, *Capire l’arte contemporanea: dal 1945 a oggi*, Allemandi, Torino, 2006)

- *“Da almeno un decennio è l’arte e non più la filosofia, o la scienza e la letteratura, a offrire modelli universali di interpretazione del mondo. È l’arte, che ha assunto un potente ruolo comunicativo, a determinare più di ogni altro linguaggio o attività le tematiche profonde che muovono la società.”*

- *“L’arte dispiega un ventaglio di ricerche così ampio da mettere in crisi la sua stessa riconoscibilità come tale, impegnando il suo pubblico in un continuo esercizio di individuazione delle varie identità che essa via via riveste.”*

(F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei. I luoghi dell’arte nell’era dell’iperconsumo*, Libria, Melfi, 2008)

- *“La complessa dialettica (...) che per tutto il Novecento aveva segnato il rapporto tra arte e mercato, si è risolta in una pressochè esclusiva identificazione dell’arte con le logiche del mercato e del consumo al punto che, se un artista oggi non ha successo, non è riconosciuto come tale. (...) Oggi se non riesce ad ottenere un’attenzione e che si traduca anche in una vasta notorietà e in un costante successo economico un artista è escluso di fatto dal sistema dell’arte.”*

- *“Naturalmente c’è chi pensa che questa assimilazione dell’arte alle logiche del mercato sia un fatto sostanzialmente negativo, perchè toglie all’arte parte della sua autonomia e una quota significativa della sua capacità di giocare per imprevedibili divergenze e per improvvisi scarti temporali; per altri, invece, questa simbiosi esprime con sincerità strutturale i legami autentici dell’arte con la società di cui è espressione, facendo tabula rasa di ogni facile retorica libertaria.”*

(F. Purini, *I musei dell’iperconsumo*, in Lotus Navigator, n. 6, settembre 2002)

- *“L’arte non fa la storia, nei casi migliori la comprende precocemente, la commenta. (...) L’arte cambia sempre il suo modo di essere ed i suoi scopi, per questo non si può paragonare l’arte contemporanea con quella antica.”*

- *“L’arte è metafora del valore dell’iniziativa individuale, la stessa che governa i mercati. Gli artisti possono nascere dappertutto, ma il loro successo si sviluppa quasi solo se vivono in una struttura governativa aperta e caratterizzata dal liberismo. (...) L’arte si concentra nelle metropoli.”*

(A. Vettese, *A cosa serve l’arte contemporanea: rammendi e bolle di sapone*, Allemandi, Torino, 2001)

## 6.I L'arte contemporanea e i suoi luoghi espositivi

---

- "1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.  
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.  
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.  
4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.  
5. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.  
6. Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico favore degli elementi primordiali.  
7. Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.  
8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.  
9. Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.  
**10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.**  
11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta."  
(F. T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo*, pubblicato dal "Figaro" di Parigi, 20 febbraio 1909)

- "Il problema fondamentale è, dunque, di ottenere uno spazio perfettamente definito e articolato, che possa a sua volta suddividersi e riarticolarsi in modi diversi ma sempre coerenti (...) uno spazio architettonico, cioè, che possa essere ripartito ed articolato secondo uno o più moduli senza che perciò si smarrisca l'unità ambientale. (...) In altri termini, è verissimo che l'architettura del museo è soprattutto architettura del vuoto, ma è indispensabile che quel vuoto riceva una configurazione formale, e cioè diventi uno spazio."  
(G. C. Argan, *L'architettura del museo*, in Ignazio Gardella, Edizioni di comunità, Milano, 1959)

---

- *“I musei hanno un ruolo fondamentale: sancire, con l’acquisto o solo con l’esposizione temporanea di un oggetto, il suo valore di opera. (...) H. Rosemberg ha scritto che il museo, giudice di ciò che sarà da ritenersi arte, si è reso conto che i rapporti stilistici configurati dallo storico fra le creazioni del passato e quelle del presente gli conferiscono il potere di aumentare l’effetto che esse avranno nel futuro o di annullarlo. Il museo, originariamente, era nato come tempio della conservazione, per poi diventare l’attore di scelte culturali di pochi e quindi luogo di formazione di un gusto volutamente parziale.”*

(A. Vettese, *Capire l’arte contemporanea: dal 1945 a oggi*, Allemandi, Torino, 2006)

- *“L’arte, così come è concepita oggi, serve a dare espressione ai moti personali di un singolo, specchiano il vissuto dell’artista. Ed è proprio per questo che sono nati i musei. Dove altrimenti si sarebbe potuta mettere la grande massa di cose che si annunciavano come arte e che, ponendosi come espressione di un individuo, non servivano a niente e chiedevano solo di essere contemplate? (...) Il museo è il luogo in cui si accumulano le memorie individuali e in cui si dimostra che non si accumula solo per profitto, ma anche per il gusto dell’inutile, del dispendio. L’arte è creatività individuale senza scopo.”*

(A. Vettese, *A cosa serve l’arte contemporanea: rammendi e bolle di sapone*, Allemandi, Torino, 2001)

- *“Il museo, che per un verso è un luogo, per un altro un non luogo, ha conservato, anzi ha aumentato le sue capacità di proporsi come polo riconoscibile nella città, ma al contempo ha anche incorporato molti elementi caratteristici di quelli che vengono definiti non luoghi, diventando uno spazio che comincia a somigliare a quello che troviamo nei centri commerciali. (...) Il perché il museo sia contraddittorio è da rintracciare nel fatto che oggi la varie tipologie di ricerca artistica non puntano a raggiungere il museo, ma piuttosto la città, il paesaggio e l’intero abitare. la tendenza espressa dall’arte non consiste infatti nel desiderio di chiudersi nel museo, ma si riconosce piuttosto nello sfidare lo spazio metropolitano e addirittura lo spazio geografico per cercare una nuova visibilità. (...) Si realizzano architetture museali sempre più complesse che moltiplicano la vastità separatrice del loro interno, mentre l’arte sembra cercare altre strade per affermare la propria presenza, strade che la dovrebbero portare sempre più all’esterno. (...) Il museo non ce l’ha fatta in questi ultimi vent’anni a tenere il passo rispetto alla diversificazione delle ricerche artistiche; esso in qualche modo è rimasto un manufatto statico e chiuso.*

(F. Purini, *I musei dell’iperconsumo*, in Lotus Navigator, n. 6, settembre 2002)

- *“Lavorare sui limiti tra architettura e arte sembra essere una delle principali linee di ricerca dell’arte contemporanea. Gli artisti sembrano interessati ad agire sul confine che separa l’arte dall’architettura stando in bilico sulla soglia tra le due discipline.”*

(A. Carollo, *Arte/Architettura. Quale il confine?*, in Architettura, arte, museo. Atti del convegno-seminario: Abitare l’arte, a cura di A. Cuomo, Gangemi, Roma, 2004)

---

- *“La città è il risultato di urti e frizioni che spostano incessantemente limiti e soglie, in un’alternanza di tendenze alla derealizzazione e di contrastanti spinte iperrealiste. Tutto ciò è materializzato in particolari nodi ed edifici nei quali lo sregolamento appena descritto diviene finalmente manifesto. I nuovi musei, specialmente quelli di arte contemporanea, sono i principali tra questi nodi/edifici, punti nei quali lo scontro delle zolle materiali (distretti, quartieri) e immateriali (edifici, residenze) genera fenomeni di dirompente impatto visivo. Evidenziatori urbani, nuclei segnaletici dal notevole potere irradiante, presenze spettacolari che si pongono in competizione con l’intera città, i nuovi musei sono i protagonisti di una radicale messa in crisi della struttura e dell’immagine della città stessa. I musei attuali si propongono come potenti antipoli urbani. (...) Gli ipermusei sono divenuti i più riconoscibili e coinvolgenti monumenti urbani nel momento stesso in cui hanno estratto dalle masse metropolitane una nuova entità, il popolo dell’arte, una moltitudine che alle attività legate ad un tempo libero divenuto ormai un tempo produttivo uniscono le modalità dell’accesso ad un circuito selettivo.”*

(F. Purini in *Modo*, n. 224, dicembre 2002-gennaio 2003)





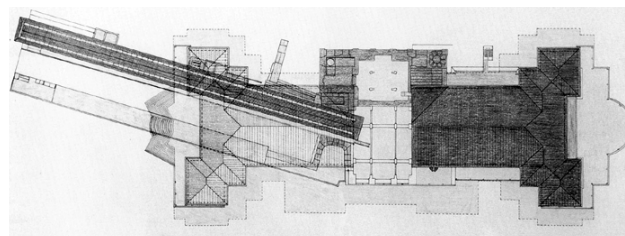
## 7. Musei di arte contemporanea

*Metodi espositivi*

### 7.1 Musei con esposizioni permanenti e temporanee

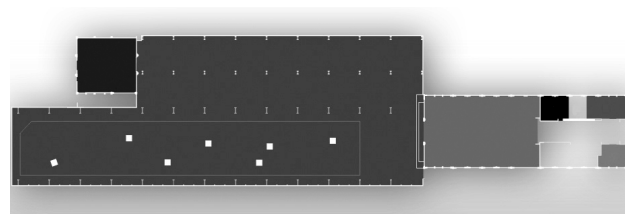
CASTELLO DI RIVOLI, RIVOLI

- collezione permanente (350 opere)
- mostre temporanee
- spazi espositivi: 7000 mq



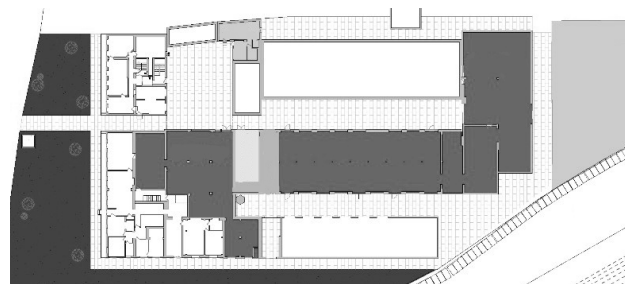
HANGAR BICOCCA, MILANO

- collezione permanente (2 opere)
- mostre temporanee
- spazi espositivi: 15000 mq
- laboratorio didattico: 300 mq



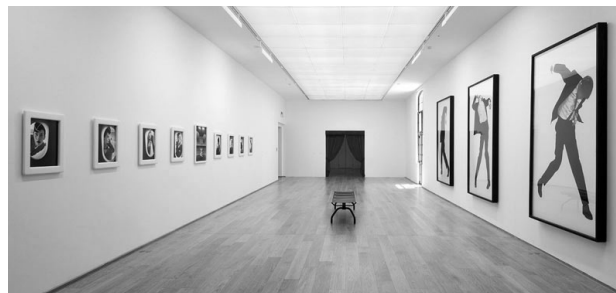
FABBRICA BORRONI, MILANO

- collezione permanente (500 opere)
- mostre temporanee
- spazi espositivi: 1500 mq
- atelier di lavoro per artisti: 150mq
- appartamento per artista: 100mq



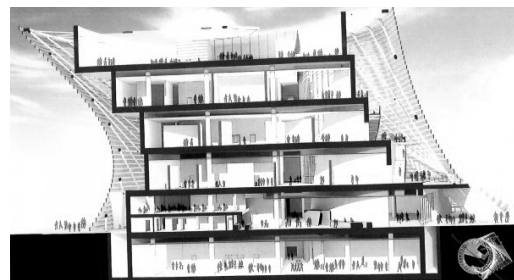
### MAMBO, BOLOGNA

- collezione permanente (5000 opere)
- mostre temporanee
- spazi espositivi: 3500 mq suddivisi in: 1700 mq, mostra permanente, 1200 mq, mostre temporanee, 500 mq, project room
- deposito 1200 mq, biblioteca, laboratori didattici
- appartamento per artista: 90 mq



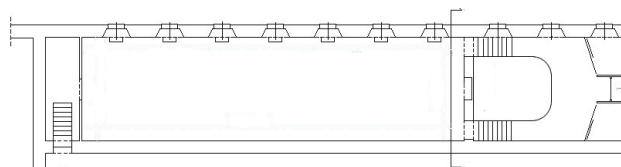
### MAC (progetto Libeskind), MILANO

- collezione permanente (Acacia + collezione Claudia Gian Ferrari)
- mostre temporanee
- spazi espositivi: 5000 mq + 4600 mq all'aperto
- project room
- appartamenti per artista



### FONDAZIONE STELLINE, MILANO

- collezione permanente (30 opere)
- mostre temporanee
- spazi espositivi: 300 mq
- centro congressi, 13 sale



### FONDAZIONE PRADA (progetto di Koolhaas), MILANO

- collezione permanente
- mostre temporanee
- spazi espositivi: 10000 mq
- auditorium
- deposito





---

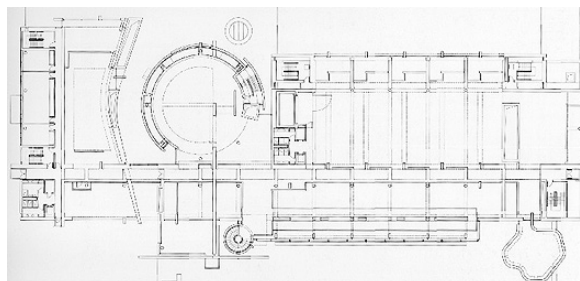
CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA LUIGI PECCI

- collezione permanente
- mostre temporanee



MACBA, BARCELONA

- collezione permanente (5300 opere)
- mostre temporanee
- spazi espositivi: 5000 mq suddivisi in:  
1500mq mostra permanente  
3500mq mostre temporanee
- deposito: 2250 mq



HAMBURGER BAHNHOF, BERLINO

- collezione permanente (3000 opere)
- mostre temporanee
- spazi espositivi: 13000 mq



VILLA PANZA, VARESE

- collezione permanente (133 opere)
- mostre temporanee

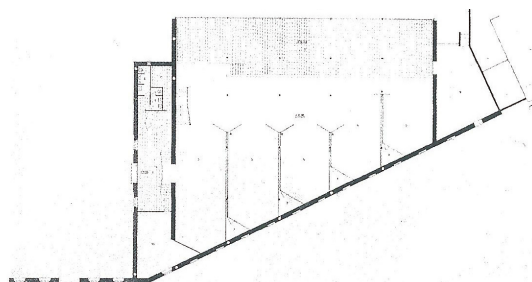


## 7.II Musei con esposizioni solo temporanee

---

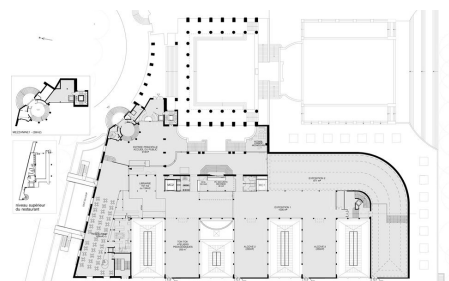
### PAC, MILANO

- mostre temporanee
- spazi espositivi: 1200 mq



### PALAIS DE TOKYO, PARIGI

- mostre temporanee
- spazi espositivi: 22000mq
- project room: 500mq
- auditorium: 341 posti



### KUNST, MERANO

- mostre temporanee
- spazi espositivi: 500 mq



### FONDAZIONE TRUSSARDI, MILANO

- mostre temporanee
- spazi espositivi: l'intera città di Milano

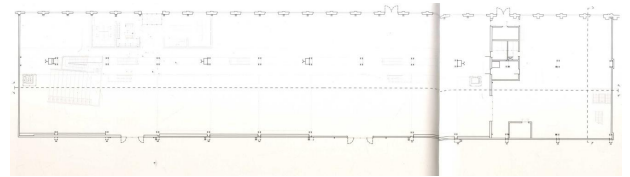


### 7.III Musei con collezione propria

---

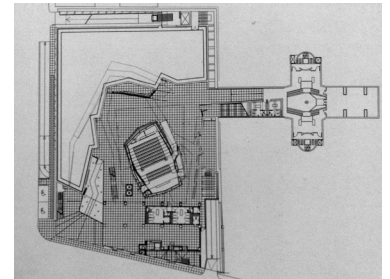
#### FONDAZIONE POMODORO, MILANO

- mostre temporanee (collezione privata Arnaldo Pomodoro)
- spazi espositivi: 3000 mq
- biblioteca: 500 mq
- auditorium: 100 posti



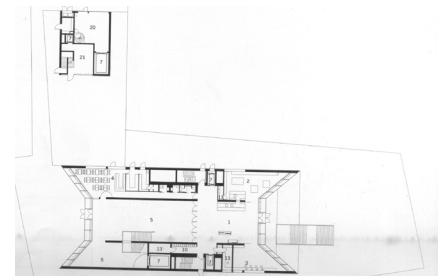
#### MACRO, ROMA

- mostre temporanee (170 opere)
- spazi espositivi: 4350 mq
- project rooms per artisti: 4x160 mq
- residenze per artisti: 2x100mq
- auditorium: 110 posti
- biblioteca



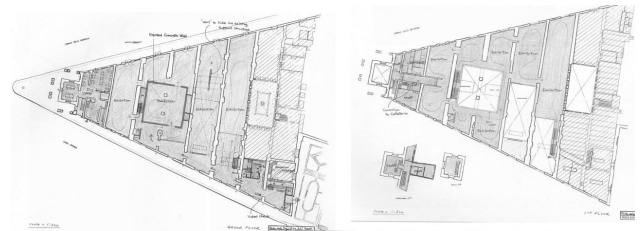
#### MUSEION, BOLZANO

- mostre temporanee (4500 opere)
- spazi espositivi: 2500 mq
- atelier di lavoro per artisti: 170 mq
- residenze per artisti: 150 mq
- deposito: 600 mq
- auditorium: 100 posti



#### PUNTA DELLA DOGANA, VENEZIA

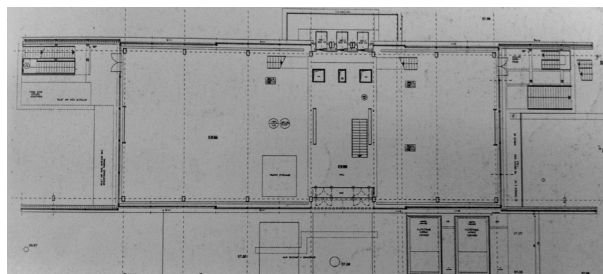
- mostre temporanee (collezione privata Francois Pinot, partnership 33 anni)
- spazi espositivi: 2200 mq



---

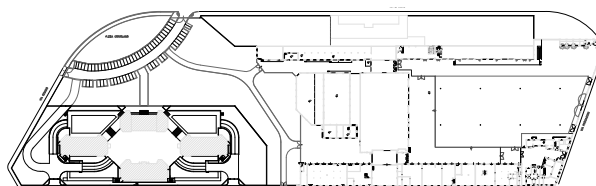
FONDAZIONE CARTIER PER L'ARTE CONTEMPORANEA, PARIGI

- mostre temporanee (800 opere)
- spazi espositivi: 1400 mq
- project room: 500 mq



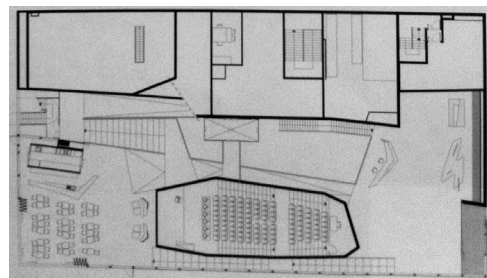
FABBRICA DEL VAPORE, MILANO

- mostre temporanee (senza deposito)
- spazi espositivi: 2000 mq
- atelier di lavoro per artisti: 14x150mq
- residenze per artisti
- centro documentazione arti visive



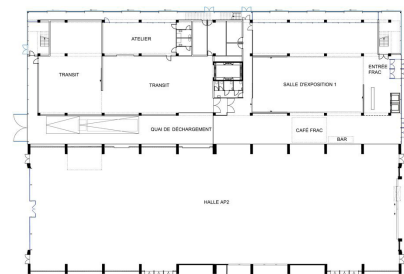
FRAC, RENNES

- mostre temporanee (4000 opere)
- spazi espositivi: 3800 mq
- project room: 200 mq
- residenza per artisti: 100 mq
- auditorium: 110 posti



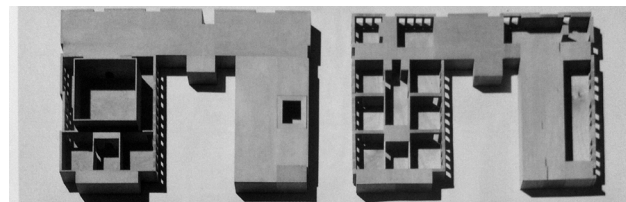
FRAC, DUNCERQUE

- mostre temporanee (3500 opere)
- spazi espositivi: 3500mq
- project room: 150mq



---

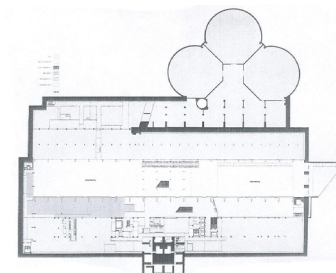
MOMA PS1, NEW YORK- mostre temporanee  
- mostre temporanee  
- spazi espositivi: 15000 mq + 6000 mq esterni



### 7.III Musei di arte moderna e contemporanea

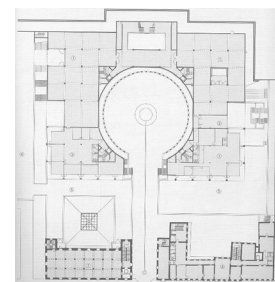
TATE MODERN, LONDRA

- collezione permanente (60000 opere)
- mostre temporanee
- spazi espositivi: 3800 mq, arte moderna + 3800 mq, arte cont. + 3400 mq, sala turbine
- laboratori didattici
- Tate collectives labs
- auditorium, 240 posti



MART, ROVERETO

- collezione permanente (12000 opere)
- mostre temporanee
- spazi espositivi: 5400 mq  
suddivisi in,  
3800 mq, mostra permanente  
1600 mq, mostre temporanee
- spazio espositivo esterno
- laboratori didattici



**Musei**  
*Metodi espositivi*

### 7.III Musei di arte moderna e contemporanea

---

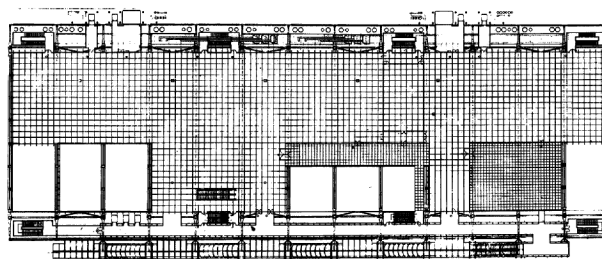
#### MOMA, NY

- collezione permanente (150000 opere)
- mostre temporanee
- spazi espositivi: 58500 mq
- auditorium: 125 posti



#### CENTRE POMPIDOU, PARIGI

- collezione permanente (50000 opere)
  - mostre temporanee
  - spazi espositivi: 24000 mq
- suddivisi in,  
14000 mq, arte moderna  
10000 mq, arte contemporanea
- laboratorio didattico



#### GAM, TORINO

- collezione permanente (45000 opere)
- mostre temporanee
- spazi espositivi
- laboratori didattici, 500 mq





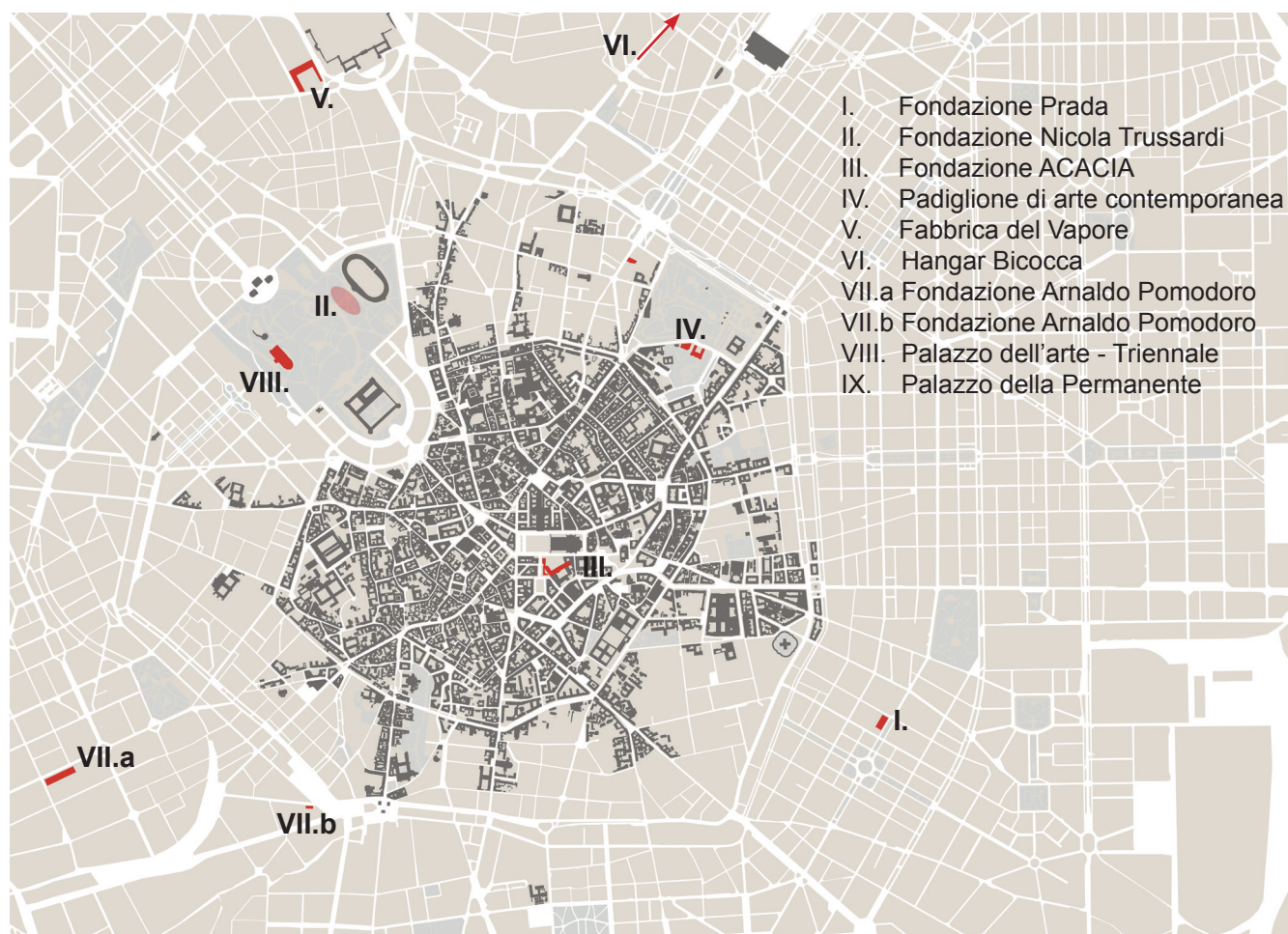




## 8. Istituzioni che si occupano di arte contemporanea a Milano

### L'arte contemporanea a Milano

#### Individuazione delle istituzioni che trattano l'arte contemporanea a Milano



**I. FONDAZIONE PRADA**, fondata nel 1993, direzione artistica Germano Celant

**Spazi:**

a. Sala espositiva di 1500 mq (riuso ex complesso industriale di via Fogazzaro 36)

b. Progetto per la Fondazione Prada (Rem Koolhaas): riuso di ex complesso industriale (10000 mq) e ampliamento di 7500 mq (nuovi spazi espositivi, torre museo, auditorium)

**Metodo espositivo:**

a. Due mostre temporanee all'anno

b. - Collezione permanente dei risultati dell'attività della Fondazione

- Spazi dedicati al cinema, all'architettura, al design, alla filosofia e alla moda



**II. FONDAZIONE NICOLA TRUSSARDI**, fondata nel 1996, direzione artistica Massimiliano Gioni

**Spazi:**

L'intera città: museo "nomade" per gli spazi dimenticati, monumentali, storici di Milano

**Metodo espositivo:**

Due eventi espositivi temporanei all'anno e progetti speciali come pubblicazioni



---

### III. FONDAZIONE ACACIA, fondata nel 2003

#### Spazi:

Nessuno

#### Metodo espositivo:

- Collezione di 30 opere (esposte nel 2012 a Palazzo Reale)
- Mostre temporanee



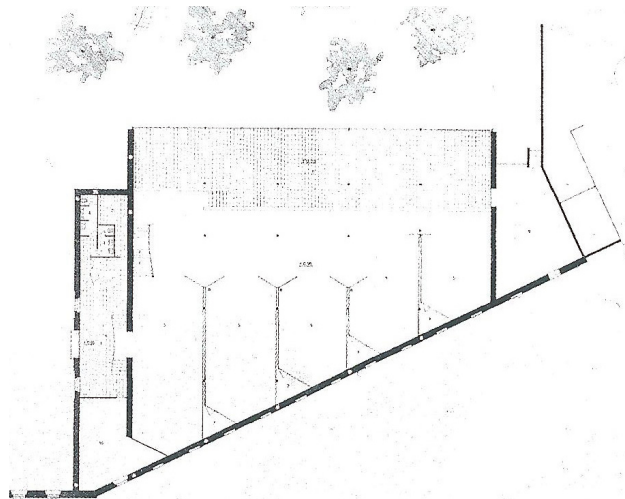
### IV. PAC, fondato nel 1948, direzione artistica Cristina Schenk e Diego Sileo

#### Spazi:

Sala espositiva di 1200 mq

#### Metodo espositivo:

Mostre temporanee



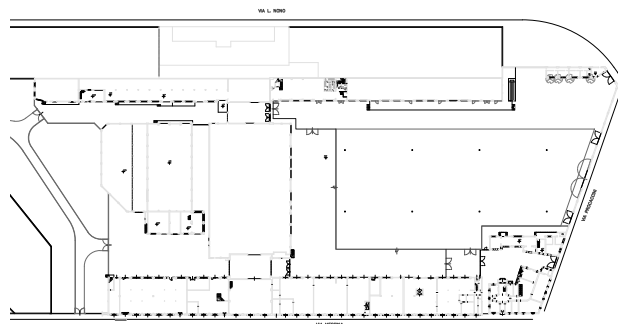
## V. FABBRICA DEL VAPORE, fondata nel 2000

### Spazi:

- Sala espositiva di 2000 mq (la “cattedrale”)
- 14 laboratori, residenze per artisti, centro documentazione arti visive (10000 mq circa)

### Metodo espositivo:

- Mostre temporanee
- Produzione culturale e artistica in loco



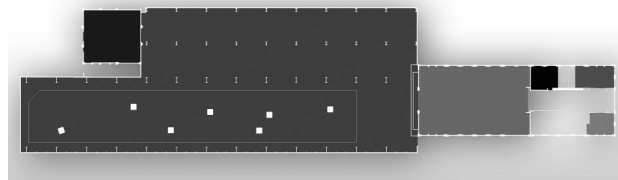
## VI. HANGAR BICOCCA, fondata nel 2006, direzione artistica Chiara Bertola e Andrea Lissoni

### Spazi:

- Spazio espositivo di 15000 mq
- Laboratorio workshop e consultazione testi, laboratorio bambini (500mq)

### Metodo espositivo:

- Mostre temporanee
- Due opere permanenti



---

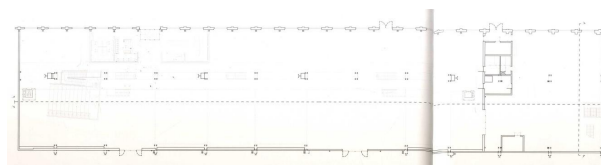
## VII. FONDAZIONE ARNALDO POMODORO, fon- data nel 1995

### Spazi:

- a. (chiuso) - Spazio espositivo di 3000 mq  
- Biblioteca di 500 mq
- b. (nuova apertura)

### Metodo espositivo:

- a./b. - Collezione permanente di Arnaldo Pomodoro  
e altri venti artisti
- Mostre temporanee



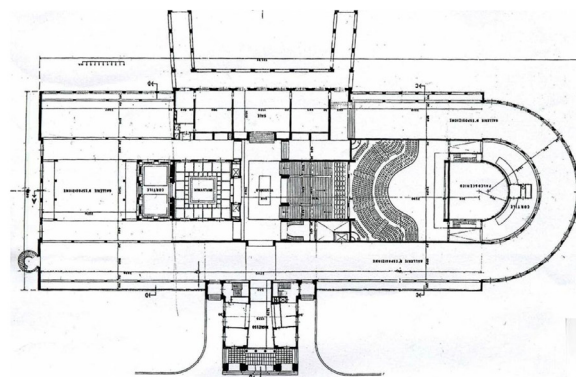
## VIII. PALAZZO DELL'ARTE- TRIENNALE

### Spazi:

- Sale espositive: 3.500 mq

### Metodo espositivo:

- Esposizioni temporanee



---

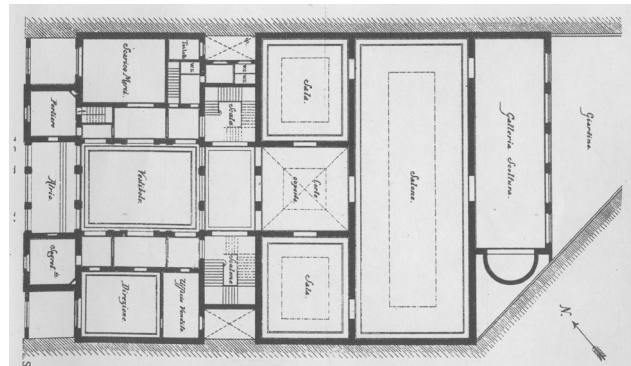
**IX. PALAZZO DELLA PERMANENTE**, società  
fondata nel 1883

**Spazi:**

- Spazio espositivo di 1600 mq

**Metodo espositivo:**

- Mostre temporanee
- Mostre permanenti









## 9. Catalogo delle opere di proprietà del Comune di Milano: Associazione ACACIA

ETTORE SPALLETTI (Pescara, 1940)

- *Collezione bianca (4 Vasi)*, 1982

Installazione, 4 sculture in legno e impasto di colore,  
dimensioni variabili



MAURIZIO CATTELAN (Padova, 1960)

- *Love saves life*, 1995

Asini, cane, gatto e gallo in tassidermia,  
cm 190x120x60

- *Senza Titolo*, 2009

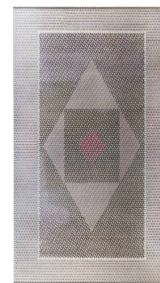
Gomma poliuretanicca, ed. 44/80, cm 20x10x7



SABRINA MEZZAQUI (Bologna, 1964)

- *Esercizi di Concentrazione*, 1996

Pennarello, cm 120x210



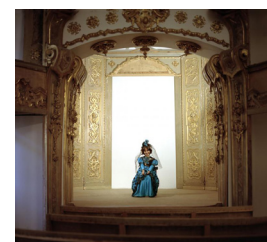
ADRIAN PACI (Scutari, Albania, 1969)

- *Believe me, I am an artist*, 2000

Video

- *The Princess*, 2003

Fotografia su carta incorniciata, cm 184x184

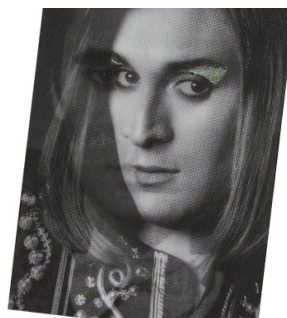


L'arte contemporanea  
Catalogo

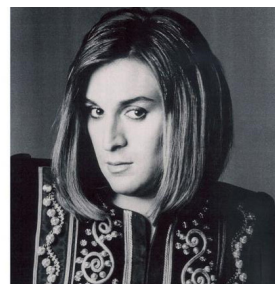
VANESSA BEECROFT (Genova, 1961)  
- *VB48, performance Palazzo Ducale Genova, 2001*  
Stampa digitale cibachrome, ed. 5/6, cm 127x338



FRANCESCO VEZZOLI (Brescia, 1971)  
- *Francesco By Francesco: Before & Ever After, 2002*  
Stampa alla gelatina d'argento, ed. di 6 esemplari e  
2 prove d'artista, 2 elementi cm 77x59 ognuno



- *Francesco By Francesco: Happily Ever After, 2002*  
Stampe laser su tela con ricamo metallico, 2 ele-  
menti cm 64x52 ognuno (con cornice)



- *Carpetmania, 2008*  
Tessuto, 200x200 cm



L'arte contemporanea  
Catalogo

---

GIANNI CARAVAGGIO (Chieti, 1968)

- *Cause*, 2003

Ceramica, dimensioni variabili

- *Cacciatore di soli*, 2008

Alluminio, pongo, opera installata, cm 35x80x80



MARIO AIRO' (Pavia, 1961)

- *Là ci darem la mano*, 2003

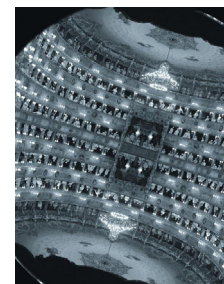
Installazione con sonoro, cm 184x57x34



GRAZIE TODERI (Padova, 1963)

- *Semper Eadem*, 2004

Stampa fotografica, cibachrome su plexiglass, cm 254x180



MARCELLA VANZO (Milano, 1973)

- *Utopia*, 2004

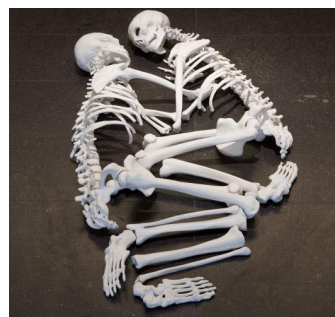
Video

L'arte contemporanea  
Catalogo

FRANCESCO GENNARI (Bologna, 1968)  
- *La degenerazione di Parsifal (natività)*, 2005-2006  
Installazione: vetro, legno, morsetti in acciaio inox,  
farina, dimensioni variabili



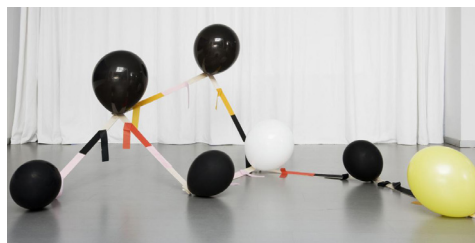
MARZIA MIGLIORA (Alessandria, 1972)  
- *La morte tornò a letto, si abbracciò all'uomo e, senza ben capire quel che le stava succedendo, lei, che non dormiva mai, sentì che il sonno le faceva calare dolcemente le palpebre. Il giorno seguente non morì nessuno*, 2007  
Installazione: scheletri in ceramica, cm 130x70x20



PAOLA PIVI (Milano, 1971)  
- *Untitled*, 2007  
Stampa fotografica montata su alluminio,  
cm83,50x138  
- *One cup of cappuccino then I go*, 2007  
Stampa Ed. n. 5/5 + 2AP, cm160x214



LUCA TREVISANI (Verona, 1979)  
- *Costellazione basculante*, 2008  
Installazione: palloncini, elio, balsa, pvc, dimensioni variabili

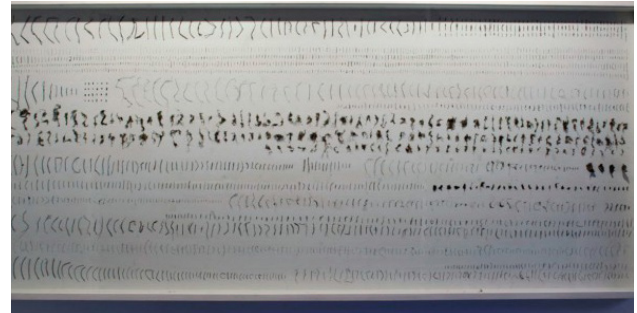


---

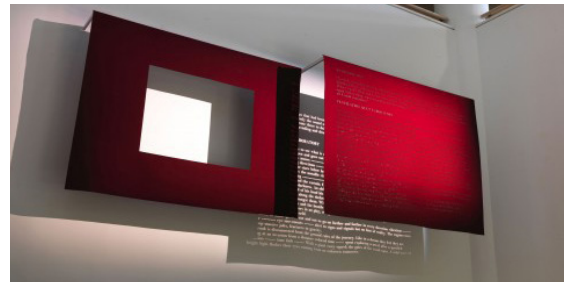
ROBERTO CUOGHI (Modena, 1973)  
- *Senza Titolo*, 2009  
Stampa su carta cotone e cera, cm 70x45,5



NICO VASCELLARI (Treviso, 1976)  
- *Bird's nest*, 2010  
Tecnica mista (nidi, legno verniciato, colla), cm  
269x84x10,5



ROSA BARBA (Agrigento, 1972)  
- *Theory in order to Shed Light*, 2011  
Installazione, cutout in feltro, cad cm 180x240



LARA FAVARETTO (Treviso, 1972)  
- *No one know about Persian cats*, 2011  
Installazione: tubi innocenti, lana, dimensioni varia-  
bili



## Le opere della donazione Claudia Gian Ferrari

---

LUCIO FONTANA ((Rosario, 1899 - Comabbio, 1968)

- *Concetto spaziale*, 1952

Gouache su carta applicata su tela, cm 70,5x61,8

- *Concetto spaziale (due uova)*, 1960-65

Terracotta, cm 21x29 e cm 20,5x26



BRUNO KIRCHGRABER (1900 - 1983)

- *Bei Fischbach-Goslikon*, 1959

Fotografia B/N



PIERO MANZONI (Soncino, 1933 - Milano, 1963)

- *Achrome 1962 C*, 1962 ca.

Panini e caolino, cm 39,5x48,5x10

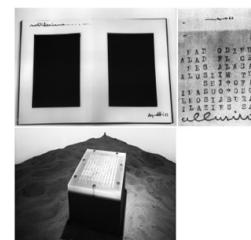


VINCENZO AGNETTI (Milano 1926 -1981)

- *Macchina drogata*, 1969

Cofanetto in plexiglass con due libricini rilegati, cm

12 x 25x4



L'arte contemporanea  
Catalogo

---

GIORGIO COLOMBO (Rho, 1949)  
- *Sandro Penna*, 1970  
Fotografia B/N, cm 16x24

GIUSEPPE PENONE (Garessio, 1947)  
- *L'alta marea scioglierà il sale*, 1974 ca.  
Sale su carta, cm 50x70



GILBERTO ZORIO (Andorno Micca, 1944)  
- *Stella*, 1977  
Pelle e collage, cm 84 x 134



GIULIO PAOLINI (Genova, 1940)  
- *Apollo e Daphne*, 1978  
Tecnica mista, cm 40x40 x16

---

PIER PAOLO CALZOLARI (Bologna, 1943)  
- *S.T.* 1979, 1979  
Rotaia, piombo e guscio di lumaca, cm 40x60



DAN GRAHAM (Urbana, 1942)  
- *Row house beyonne N. J.*, s. d.  
Due fotografie B/N, cm 56x34



WILLEM DE KOONING (Rotterdam, 1904 - New York, 1997)  
- *Senza titolo*, s. d.  
China su carta, cm 21x14,5

FAUSTO MELOTTI (Rovereto, 1901 - Milano, 1986)  
- *Senza titolo*, s. d.  
Olio e carta su gesso, cm 50x70



#### **IV.IV Le opere di Luciano Fabro**

---

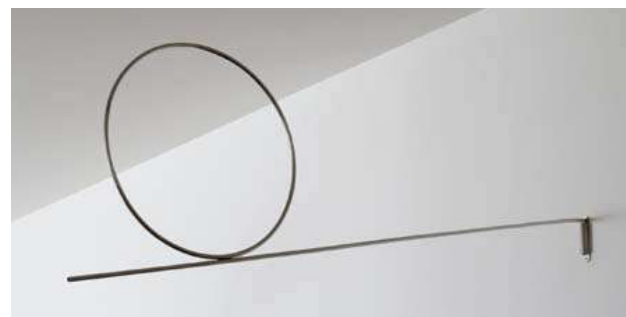
- *Buco*, 1963/1965

Tecnica mista, installazione circa cm 250



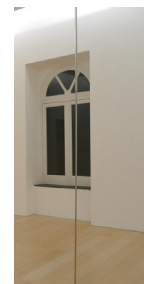
- *Ruota*, 1964-2001

Acciaio inox, cm 125x50



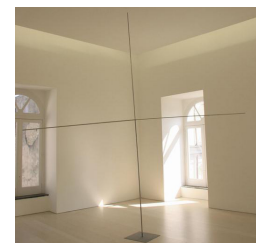
- *Asta*, 1965

Acciaio inox



- *Croce*, 1965-2001

Acciaio inox



**L'arte contemporanea**  
*Catalogo*

---

- *Squadra*, 1965-2001  
Acciaio inox, cm 150x150



- *Contatto. Tautologia*, 1967-2001  
Due fotografie B/N, cm 56x34



#### IV.V Le opere dell'ex CIMAC e del Comune di Milano

---

SCANAVINO EMILIO (Genova, 1922 - Milano, 1986)  
- *Evoluzione*, 1958



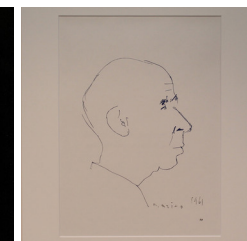
COLOMBO GIANNI (Milano, 1937 - Melzo, 1993)  
- *Parete pulsante*, 1959  
Polistirolo espanso, gommapiuma, legno e animazione elettromeccanica, cm 141x141x23



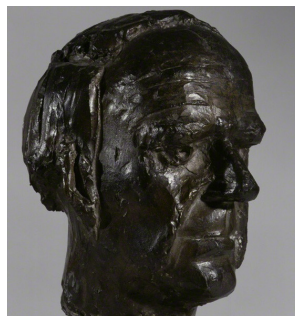
FRANCESE FRANCO (Mondovì, 1924)  
- *Figure*, 1960



MARINO MARINI (Pistoia, 1901 – Viareggio, 1980)  
- *Siegfried Rosengart*, 1960  
Bronzo cm 37 altezza  
- *Henry Miller*, 1961  
Serigrafia cm 37x27,5



- *Henri Moore*, 1962  
Bronzo cm 31 altezza  
- *Marc Chagall*, 1962  
Bronzo cm 29 x 20 x 20



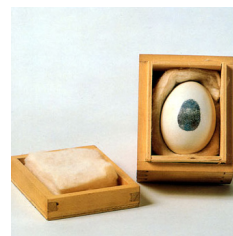
- *Joseph H. Hirshhorn*, 1963  
Bronzo cm 31x18x20  
- *Mies van der Rohe*, 1967  
Gesso cm 29x14x20



FRANCESCO SOMAINI (Lomazzo, 1926 – Como, 19 2005)  
- *Verticale III Assalonne*, 1960  
Piombo cm 87x50x58



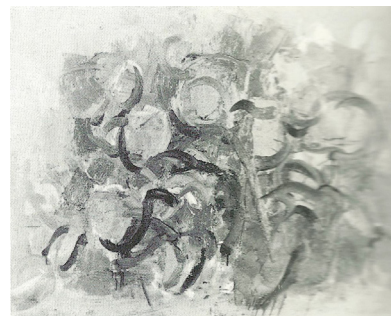
PIERO MANZONI (Soncino, 1933 – Milano, 1963)  
- *Uovo con impronta*, 1960  
Uovo, inchiostro, bambagia e legno cm 5,6 x 6,8 x 8,2  
- *Merda d'artista n. 80*, 1961  
Scatoletta di latta, carta stampata e feci cm 4,8x6



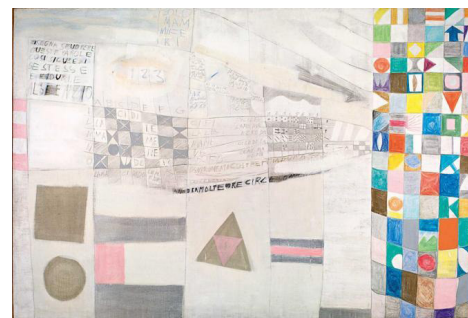
L'arte contemporanea  
Catalogo

---

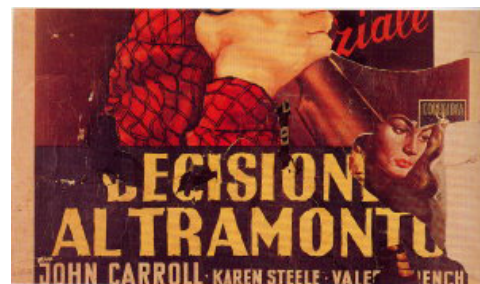
ENRICO MORLOTTI  
- *Vegetazione 5*, 1961



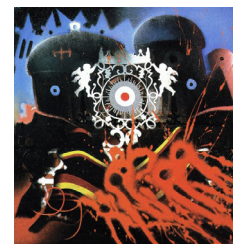
GASTONE NOVELLI (Vienna, 1925- Milano, 1968)  
- *Il re delle parole*, 1961  
Cm 220x330



MIMMO ROTELLA (Catanzaro, 1918 - Milano, 2006)  
- *Decisioni al tramonto*, 1961



GIUSEPPE GUERRESCHI (Milano, 1929 - Nizza, 1985)  
- *Nostra signora dei miracoli*, 1962  
Olio su tela, cm 100x100



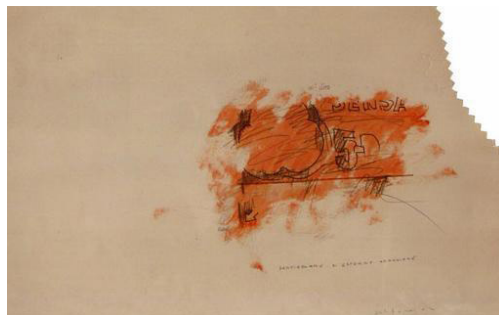
L'arte contemporanea  
Catalogo

---

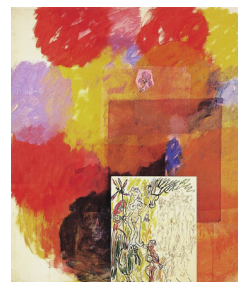
BELLANDI GIORGIO (Milano, 1931 - Como, 1976)  
- *Infanzia II*, 1962



SCHIFANO MARIO (Homs, Libia, 1934 - Roma, 1998)  
- *Particolare di esterno*, 1962  
Cm 160x140



TANCREDI (Feltre, 1927- Roma, 1964)  
- *Fiori dipinti da me e da altri al 101% N.8*, 1962  
Cm 136 x 196



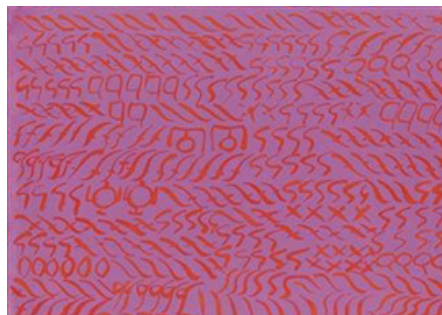
LUCIANO FONTANA (Rosario, 1899–Comabbio, 1968)  
- *Concetto spaziale New York 10*, 1962  
Lamiere di metallo e vetro



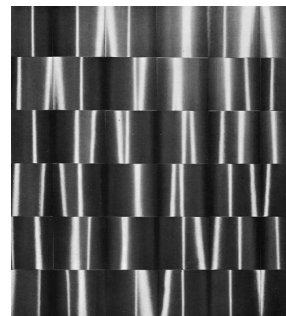
**L'arte contemporanea**  
*Catalogo*

---

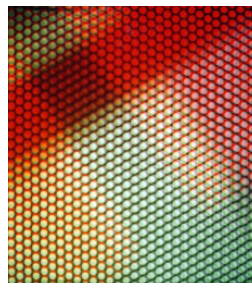
CARLA ACCARDI (Trapani, 1924)  
- *Viola rosso*, 1963  
Tempera alla caseina su tela, cm 50,2x70



GETULIO ALVIANI (Udine, 1939)  
- *Superficie a testura vibratile*, 1963  
Alluminio su tavola, cm 24x34



GIOVANNI ANCESCHI (Milano, 1939)  
- *Struttura tricroma*, 1963  
Trama prodotta da una proiezione tricroma e modificata  
- *Ambiente a shock luminosi*, 1964  
Installazione luminosa



CAPOGROSSI GIUSEPPE (Roma, 1900 - Roma, 1972)  
- *Superficie 479*, 1963  
Cm 165x150



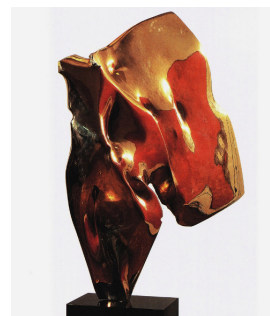
L'arte contemporanea  
Catalogo

---

POMODORO GIO' (Orciano di Pesaro, 1930 - Milano, 2002)

- *Bandiera per Wladimiro*, 1963

Cm 60x70x19



ROMAGNONI BEPI (Milano, 1939 - Villa Simius, 1964)

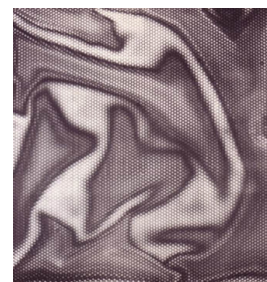
- *Racconto*, 1963



GABRIELE DE VECCHI (Milano, 1938 - 2011)

- *Urmt*, 1964

Lamiera forata colore nero, PVC, motore 220 V



BRUNO MUNARI (Milano 1907 - 1998)

- *Aconà biconbi*, 1964/1967

Lamiera di acciaio inox assemblata, cm 205x135



L'arte contemporanea  
Catalogo

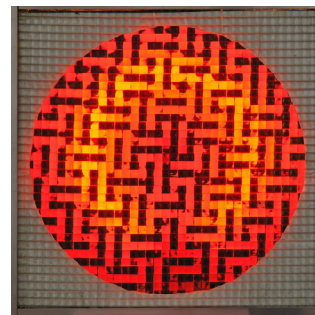


---

TURCATO GIULIO (Mantova, 1912 - Roma, 1995)  
- *Porta d'Egitto (Trittico)*, 1964  
Cm 230x180, 230x180, 230x177



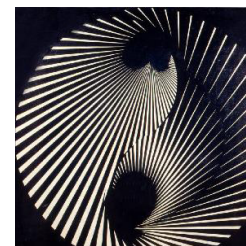
VARISCO GRAZIA (Milano, 1937)  
- *Luminoso variabile + Q 130*, 1964  
Vetro, legno, neon, motore elettrico cm.52x52



CAVALIERE ALIK (Roma, 1926 - Milano, 1998)  
- *G. B. s'innamora*, 1965  
Cm 81x100x70



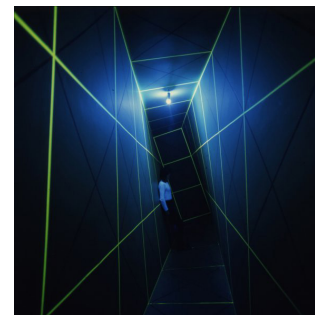
GRIGNANI FRANCO (Pieve Morone 1908– Milano, 1999)  
- *Strutturazione centrifugo-centripeta*, 1965  
Dipinto cm 96x96



L'arte contemporanea  
Catalogo

---

GIANNI COLOMBO ((Milano, 1937 – Melzo, 1993)  
- Topoestesia - Itinerario programmato, 1965-70  
Installazione, tecnica mista



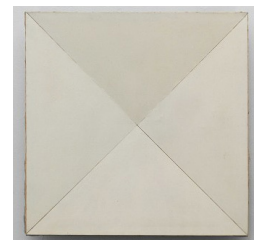
FRANCO ANGELI (Roma, 1935 - 1988)  
- Half dollar blue, 1966  
Tecnica mista su tela e tulle, cm 70x70



JANNIS KOUNELLIS (Pireo, 1936)  
- Senza titolo, Rosa nera, 1966  
Cm 250x250



PAOLINI GIULIO (Genova, 1940)  
- Megara, 1966  
Cm 138x 38



**L'arte contemporanea**  
*Catalogo*

---

DAVIDE BORIANI (Milano, 1936)  
- *Ambiente stroboscopico n. 4*, 1967  
Installazione: stanza buia con specchi rotanti  
- *Superficie magnetica*, 1960/1965  
Alluminio, limatura di ferro, motore elettrico,  
cm 32x30x10



GASTONE NOVELLI (Vienna, 1925 – Milano, 1968)  
- *Rosso fiore della Cina*, 1967  
Tecnica mista su tela, cm 500 circa



ARICO' RODOLFO (Milano, 1930 - Milano, 2002)  
- *Struttura (geometria d'Orfeo)*, 1967  
Cm 262x200



ADAMI VALERIO (Bologna, 1935)  
- *La vasca*, 1969



L'arte contemporanea  
Catalogo

AGNETTI VINCENZO (Milano, 1926 - Milano, 1981)

- *Libro dimenticato a memoria*, 1969

Cm 69,5x50x2,5

- *Le quattro stagioni*, 1980



TADINI EMILIO (Milano, 1927 - Milano, 2002)

- *Magasins reunis*, 1969

Cm 160x130



GIOVANNI ANSELMO (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

- *Linea Terra*, 1970

Terra su cartone, cm 22x75



GIUSEPPE PENONE (Garessio, 1947)

- *Rovesciare gli occhi*, Progetto, 1970

16 Fotografie, cm 20x27



---

MICHELANGELO PISTOLETTO (Biella, 1933)  
- *Ragazza che scappa*, 1970  
Superficie di acciaio lucidata a specchio, cm  
230x120



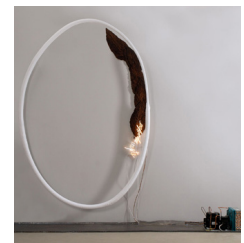
ALBERTO BURRI (Città di Castello, 1915 – Nizza, 1995)  
- *Bianco nero*, 1971  
Acrivinicolo su cellotex



ENRICO CASTELLANI (Castelmassa, 1930)  
- *Superficie bianca*, 1971  
Acrilico su tela introflessa ed estroflessa, cm  
142x215



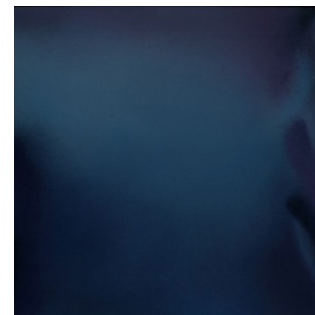
PIER PAOLO CALZOLARI (Bologna, 1943)  
- *Rapsodie inepte*, 1972  
Impianto refrigerante, tabacco, neon, cm  
270x373x58



L'arte contemporanea  
Catalogo

---

CLAUDIO OLIVIERI (Roma, 1934)  
- *Permanenza blu*, 1972  
Olio su tela, cm 250X170



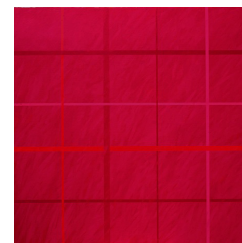
MERZ MARIO (Milano, 1925 - Torino, 2003)  
- *Zebra (fibonacci)*, 1973  
Cm 40x100x70



ALIGHIERO BOETTI (Torino, 1940 - Roma, 1994)  
- *I sei sensi*, 1975  
Carta colorata con la penna, 11 pannelli, cm 100x77



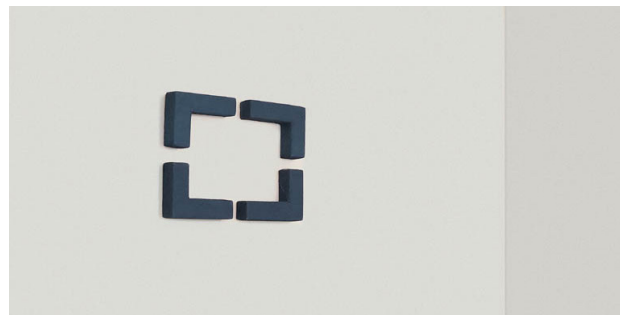
VERNA CLAUDIO (Chieti, 1937)  
- *Archipittura*, 1975  
Cm 200x200



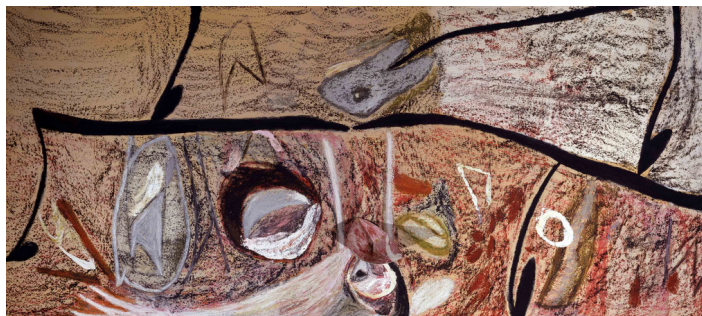
L'arte contemporanea  
Catalogo

---

PINO PINELLI (Catania, 1938)  
- *Pittura GR*, 1976  
Pittura acrilica su flanella, cm 35x20



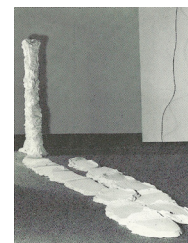
PALADINO MIMMO (Paduli, 1948)  
- *Senza titolo*, 1980  
Cm 147x225



ZORIO GILBERTO (Andorno Micca, 1944)  
- *Crogioli con acidi*, 1980  
Crogioli da fusione, barra in rame, tubi in ferro, acqua acidulata, solfato in rame, cm 500x500x300



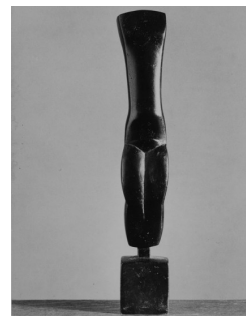
ICARO PAOLO (Torino, 1936)  
- *Passi ad sensum*, 1982



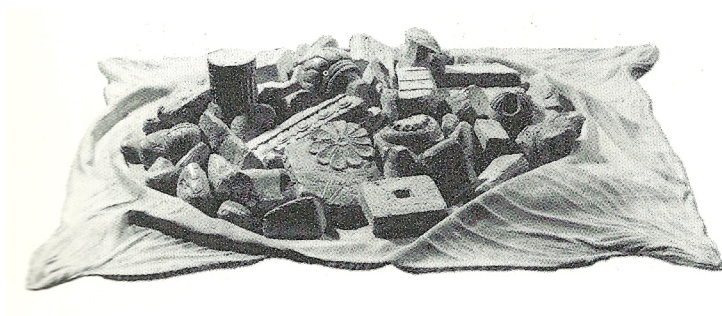
**L'arte contemporanea**  
*Catalogo*

---

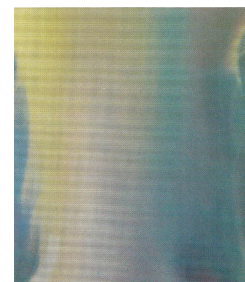
NEGRI MARIO (Tirano, 1916 - 1987)  
- *Simulacro di un torso*, 1982  
Cm 24x7x4



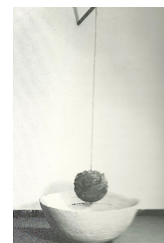
TROTTA ANTONIO (Stio Cilento, 1937)  
- *La raccolta*, 1982-1986  
Cm 35x165x135



OLIVIERI CLAUDIO (Roma, 1934)  
- *Apostasia*, 1983-1984



SPAGNULO GIUSEPPE (Grottaglie, 1936)  
- *Il pendolo*, 1983  
Cm 200x127x360



**L'arte contemporanea**  
*Catalogo*

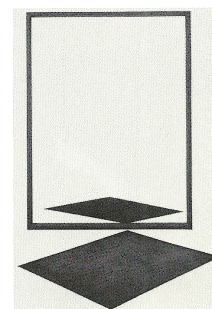


---

MATINO VITTORIO (Venezia, 1943)  
- *Senza titolo*, 1984



COLETTA PIETRO (Bari, 1948)  
- *Scultura CIMAC*, 1989



CUCCHI ENZO (Ancona, 1949)  
- *Senza titolo*, 1989



CLAUDIO PARMIGGIANI (Luzzara, 1943)  
- *Scultura d'ombra*, 2010  
Libreria consumata dal fuoco, cm 600 circa

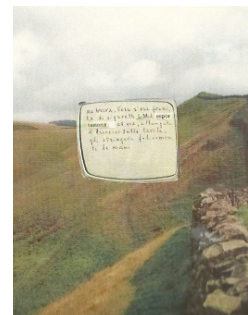


L'arte contemporanea  
Catalogo

STELIO MARIA MARTINI

- N. 26, anni '70

Inchiostro, trasferibili, bianchetto, collage, cm 28x22



SARENCO (ISAIA MABELLINI) (1945, Vobarno)

- *La natura della morte*, 1972

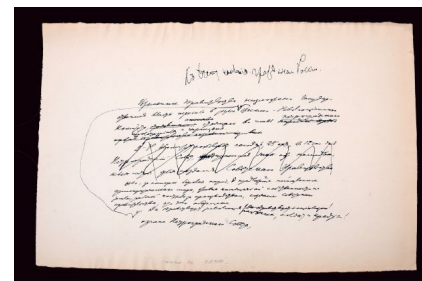
Stampa su acetato su alluminio, cm 49,5x60



FERNANDO DE FILIPPI (Lecce, 1940)

- *Trascrizione (da Vladimir Ilic Lenin)*, 1974

Inchiostro su carta, cm 63x90



LAMBERTO PIGNOTTI (Firenze, 1926)

- *Foto ricordo*, 1975

Pennarello su ritaglio di giornale, cm 12,7x13,7

Pennarello su ritaglio di giornale, cm 15,7x13,5

Pennarello su ritaglio di giornale, cm 17,5x13,5

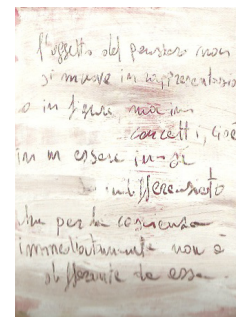
Pennarello su ritaglio di giornale, cm 12,7x11,7



L'arte contemporanea  
Catalogo

---

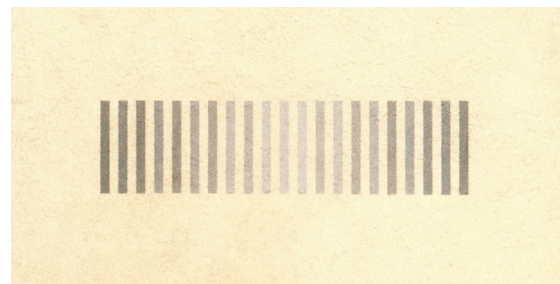
FRANCESCO CORREGGIA (Catanzaro, 1950)  
- *Philosophie scritte/pitture*, 1976  
Carboncino, olio e tempera su tela, cm 45x34,5



ADRIANO SPATOLA  
(Sappiane, 1941 – Sant'Ilario d'Enza, 1988)  
- *Zeroglifico*, 1976  
Ritagli di carte, cm 27x20



ELIO MARCHEGANI (Siracusa, 1929)  
- *Grammatura di colore*, 1977  
Pigmento e intonaco su compensato, cm 80x100



ALESSANDRO ALGARDI (Milano, 1945)  
- *Ciò che l'occhio non vede viene letto dalla mente*,  
1978  
Olio e acrilico su tela, cm 80x100



**L'arte contemporanea**  
*Catalogo*

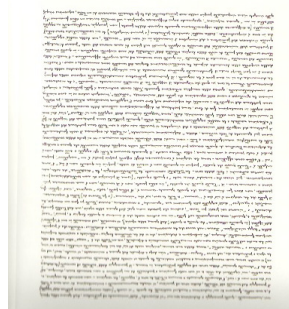
ROBERTO COMINI

- *Sul rapporto di fatti sensibili dati (con altri fatti sensibili dati)*, 1978

Pennarello su tela, cm 100x150

- *Su determinazioni ricondotte a sistema (non da uno stadio precedente)*, 1978

Pennarello su tela, cm 100x94,5



Il testo è una serie di frasi e parole scritte in modo molto denso e ripetitivo, con molte parole che sembrano essere state scritte più volte o in modo molto simile, creando un effetto di sovrapposizione e confusione. Le frasi sono brevi e spesso si sovrappongono, rendendo difficile leggerle individualmente. Il testo sembra essere una sorta di gioco di parole o un'esplorazione del linguaggio scritto.

- *Sul passaggio dal concreto all'astratto (dall'astratto al concreto)*

Pennarello su tela, cm 95x100

Il testo è una serie di frasi e parole scritte in modo molto denso e ripetitivo, con molte parole che sembrano essere state scritte più volte o in modo molto simile, creando un effetto di sovrapposizione e confusione. Le frasi sono brevi e spesso si sovrappongono, rendendo difficile leggerle individualmente. Il testo sembra essere una sorta di gioco di parole o un'esplorazione del linguaggio scritto.

VINCENZO ACCAME (Loano, 1932 - Milano, 1999)

- *Arc en terre*, 1987

Grafite, china e trasferibili su tela, cm 80x100



AGOSTINO FERRARI (Milano, 1938)

- *Labirinto*, 1988

Acrilico e sabbia su tela, cm 160x75



---

ANNA SPAGNA

- *Love*, 1988

Sacco di plastica e vernice a spruzzo, cm 60x60



UMBERTO MARIANI (1936, Milano)

- *Autobiografico crisi*, 1990

Matita colorata, acrilico, krystall su tavola,  
cm 113,5x113,5



MAGDALO MUSSIO

(Volterra, 1925 – Civitanova Marche, 2006)

- *Uno due tre*, 1990

China, grafite, porporina, tempera, colla vinilica su  
compensato, cm 90x64,5



GIORGIO MILANI (Piacenza, 1946)

- *Rosa dei venti*, 1990

Assemblaggio di caratteri tipografici in legno,  
cm 70x70

- *Sole nero/Presagio*, 1999

Frottage, pastelli a olio su carta, cm 100x70



L'arte contemporanea  
Catalogo



## **Bibliografia: Le Ragioni del Progetto**

---

- G. C. Bascapè, T. Celona, M. P. Bassi, *La Villa Reale di via Palestro*, Antonio Cordani S.p.A., Milano, 1986
- M. Boriani, C. Morandi, A. Rossari, *Milano contemporanea: itinerari di architettura e urbanistica*, Designers riuniti, Torino, 1986
- F. Buzzi Ceriani, *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, Marsilio editore, Venezia, 1992
- M. C. Loi (a cura di), *Ignazio Gardella: architetture*, Electa, Milano, 1998
- F. Mazzocca, *La Galleria d'Arte Moderna e la Villa Reale di Milano*, Silvana Editoriale, Milano, 2007
- S. Garufi, S. Sicoli, *I Giardini Pubblici di via Palestro*, Diakronia, Vigevano, 1997
- V. Vercelloni, *Atlante storico di Milano, città di Lombardia*, L'Archivolto, Milano, 1989
- V. Vercelloni, *Il Giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288-1945*, L'Archivolto, Milano, 1986





## **Bibliografia: L'arte contemporanea**

---

- G. C. Argan, *L'architettura del museo*, in Ignazio Gardella, Edizioni di comunità, Milano, 1959
- A. Carollo, *Arte/Architettura. Quale il confine?*, in Architettura, arte, museo. Atti del convegno-seminario: Abitare l'arte, a cura di A. Cuomo, Gangemi, Roma, 2004
- G. Celant, *L'architettura è un arte: il museo contemporaneo come affermazione di una evidente tautologia*, Marco Casamonti, in *Arti e architettura 1968/2004*, Skira editore, Genova, 2004
- G. Celant, *Art mix: flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli editore, Milano, 2008
- L. De Maria (a cura di), *Marinetti e il futurismo*, A. Mondadori, Milano, 1973
- F. T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo*, pubblicato dal "Figaro" di Parigi, 20 febbraio 1909
- A. Piva, *Lo spazio del museo: proposte per l'arte contemporanea*, Marsilio editori, Venezia, 1993
- F. Purini, *I musei dell'iperconsumo*, in Lotus Navigator, n. 6, settembre 2002
- F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, Libria, Melfi, 2008
- L. Sansone (a cura di), *Scaffali futuristi*, Biblioteca d'Arte CASVA, Milano, 2010
- A. Vettese, *A cosa serve l'arte contemporanea: rammendi e bolle di sapone*, Allemandi, Torino, 2001
- A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea: dal 1945 a oggi*, Allemandi, Torino, 2006
- A. Vettese, *Ma questo è un quadro? Il valore dell'arte contemporanea*, Carrocci, Roma, 2005
- A. Vettese, *Si fa con tutto : il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma, 2010