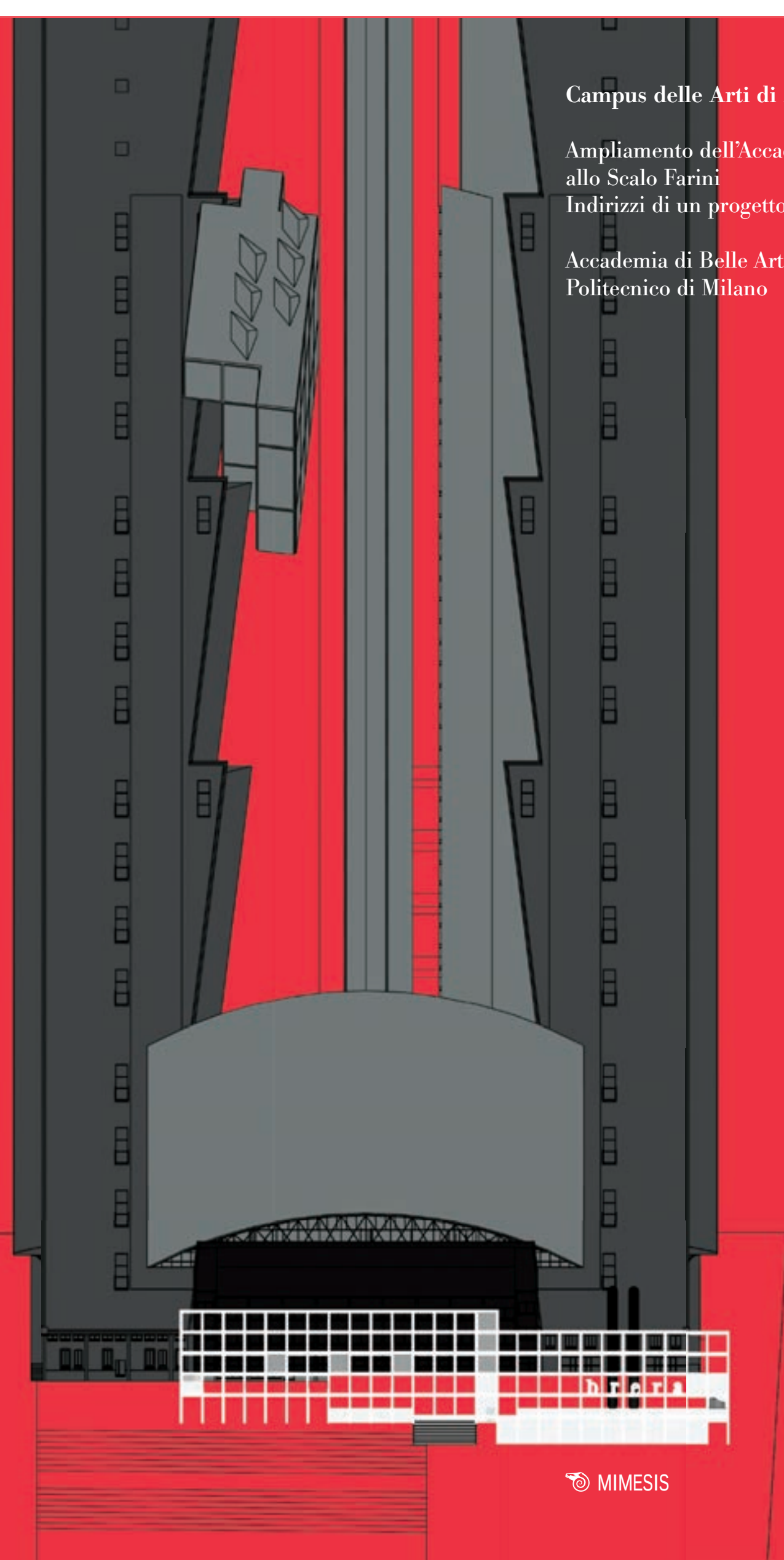


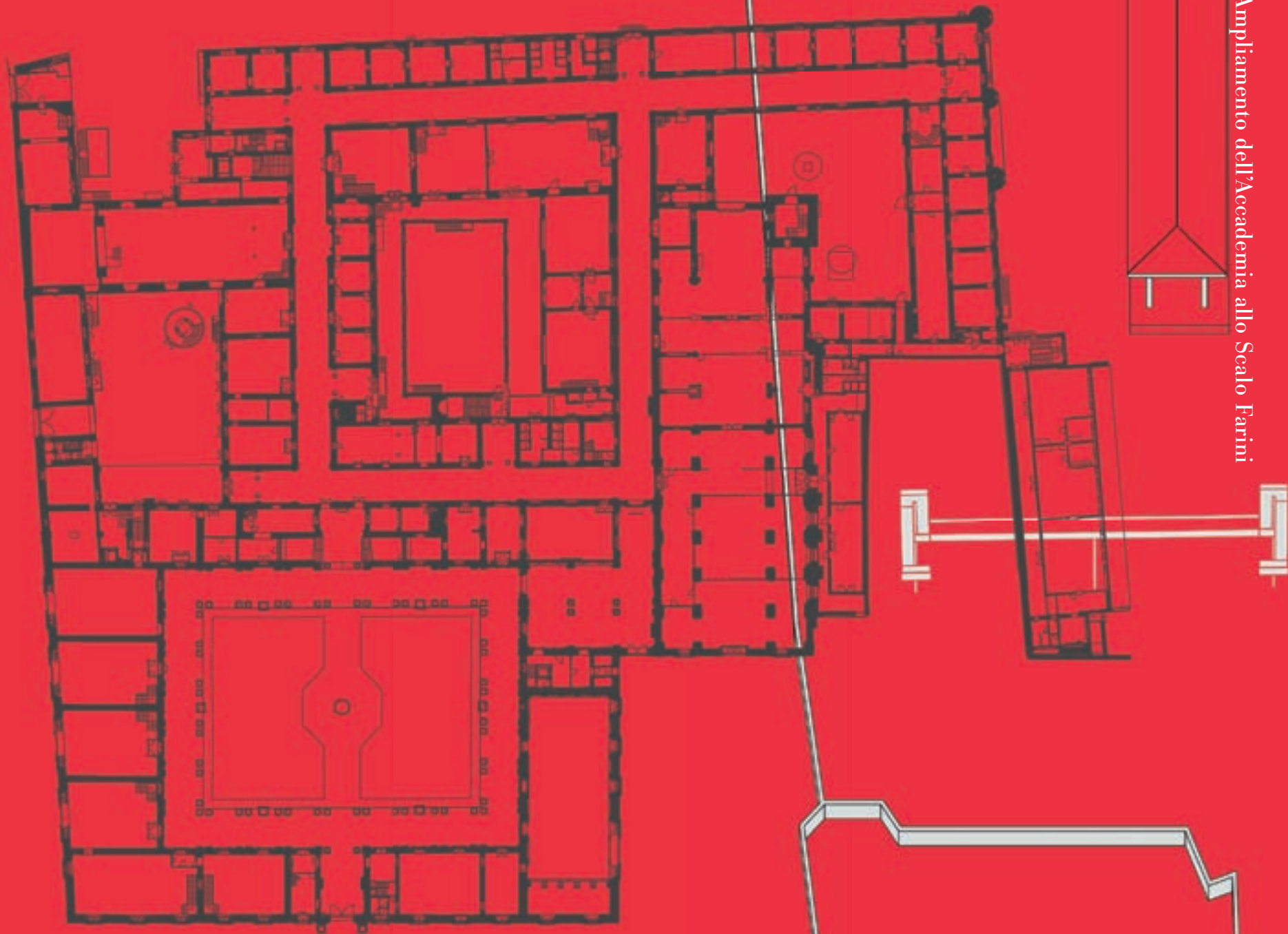
Campus delle Arti di Brera

Ampliamento dell'Accademia
allo Scalo Farini
Indirizzi di un progetto architettonico

Accademia di Belle Arti di Brera
Politecnico di Milano



Campus delle Arti di Brera Ampliamento dell'Accademia allo Scalo Farini



18,00 euro



MIMESIS

BRERA
ACCADÉMIA DI BELLE ARTI

POLITECNICO
MILANO 1863
DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA,
INGEGNERIA DELLE COSTRUZIONI
E AMBIENTE COSTRUITO

in collaborazione con
EQUITA

MIMESIS



Campus delle Arti di Brera

Ampliamento dell'Accademia allo Scalo Farini
Indirizzi di un progetto architettonico

Accademia di Belle Arti di Brera
Politecnico di Milano

Studio per l’ampliamento dell’Accademia di Brera allo Scalo Farini a Milano
Indirizzi di progetto

Contratto di ricerca tra Accademia di Belle Arti di Brera e Politecnico di Milano
Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle costruzioni e Ambiente costruito, 2018

Gruppo di lavoro del Politecnico di Milano

Responsabile scientifico e del progetto architettonico
Prof. Arch. Luca Monica

Progetto architettonico
Arch. Giovanni Luca Ferreri
Gruppo di progetto
Architetti Stefano Cusatelli, Paola Galbiati, Luca Bergamaschi, Daniele Colombelli, Mehrnaz Rajabi
Collaboratori Angelo Pellegrino, Ludovica Starnoni

Laboratorio strumentale ABClab
Arch. Ottorino Meregalli
Stampa digitale modelli Arch. Saverio Spadafora

Consulenti
Prof. Ing. Maurizio Acito (strutture) Prof. Arch. Gabriella Guarisco (restauro) Prof. Arch. Massimiliano Nastri (tecnica)

Delegato del Rettore del Politecnico di Milano
Prof. Arch. Emilio Faroldi

Delegato del Presidente dell’Accademia di Belle Arti di Brera
Prof. Giuseppe Bonini

Mostra
Accademia di Belle Arti di Brera Salone Napoleonico
Via Brera, 28. Milano
27 febbraio — 10 marzo 2019

Curatela e allestimento del Gruppo di lavoro del Politecnico di Milano

Catalogo a cura di Stefano Cusatelli

In collaborazione con Equita

Il Presidente dell’Accademia di Belle Arti di Brera
Livia Pomodoro

Il Direttore dell’Accademia di Belle Arti di Brera
Giovanni Iovane



Il Rettore del Politecnico di Milano
Ferruccio Resta

Il Direttore del Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito
Stefano Della Torre



Il progetto qui presentato fa seguito e sviluppa ricerche progettuali e didattiche iniziate alcuni anni orsono, condotte dallo stesso gruppo di ricerca nel Politecnico di Milano con l’Accademia di Brera, documentate nella pubblicazione del volume *Per l’ampliamento dell’Accademia di Brera* (2015), a cura di Luca Monica e Sandro Scarrocchia e proseguite con una mostra didattica e un workshop. Senza queste esperienze non sarebbe stato immaginabile questo progetto.

A queste ricerche si rimanda per un’iniziale lavoro istruttorio e di documentazione sul problema degli spazi per una didattica dell’arte, sulla storia dell’Accademia in termini di spazio, sulle opportunità di sviluppo nell’area dello Scalo Farini.

Dando seguito a queste ricerche, nel 2018, l’Accademia di Brera ha conferito un incarico di ricerca al Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, per l’elaborazione di Indirizzi di progetto per l’ampliamento allo Scalo Farini, di cui questa pubblicazione e questa mostra costituiscono gli esiti.

Un ringraziamento alle numerose persone coinvolte nel progetto.

L.M.

Campus delle Arti di Brera

Ampliamento dell’Accademia allo Scalo Farini
Indirizzi di un progetto architettonico

Accademia di Belle Arti di Brera
Politecnico di Milano

Livia Pomodoro, 4
Ferruccio Resta, 5
Giovanni Iovane, 6
Roberto Favaro, 6
Maria Cristina Galli, 7
Giuseppe Bonini, 8
Emilio Faroldi, 9

Per un nuovo Campus dell’Accademia di Brera
Luca Monica, 16
Accademia e Accademie oggi
Stefano Cusatelli, 22
Scalo Farini. Una tradizione di ricerca in architettura
Luca Bergamaschi, 26
Un grosso e bizzarro paese. Fisiologia dello Scalo Farini
Stefano Cusatelli, 30

Distribuzione, tipologia e fasi della nuova Accademia
Luca Monica, 40
Telai, scene urbane e immagini sospese
Giovanni Luca Ferreri, 44
Dentro l’Accademia di Brera. Itinerario nell’alchimia tra pratica artistica e spazio architettonico
Paola Galbiati, 48
Morfologia e tipologia funzionale delle tecnologie di partizione
Massimiliano Nastri, 53

Disegni di progetto, 58

© Per i testi gli Autori
© Per le fotografie alle pp. 10-13
Stefano Topuntoli
© Per i disegni del progetto il Gruppo di lavoro del Politecnico di Milano

ISBN 9788857555683
© 2019 — Mimesis Edizioni
via Monfalcone 17/19 — 20099 Sesto San Giovanni (Mi)
tel. +39 02 24861657
mimesis@mimesisedizioni.it
www.mimesisedizioni.it

L'inaugurazione del suo nuovo anno accademico 2018-2019 all'ex Scalo Farini è l'espressione di una grande conquista per l'Accademia di Belle Arti di Brera, esito di un laborioso percorso che permetterà alla nostra antica Istituzione di manifestare appieno le proprie eccellenze, nel cuore di quello che diventerà uno dei poli culturali più vivi nel futuro progetto di sviluppo urbanistico di Milano.

L'Accademia di Brera non lascerà lo storico palazzo di via Brera, ma si amplierà coi suoi laboratori in questa nuova sede, come peraltro auspicato e prefigurato dalla mente lungimirante di Camillo Boito ai primi del Novecento. Il grande architetto, teorico del restauro e scrittore, lamentando gli spazi già ritenuti esigui dell'Accademia, mancanti soprattutto di luoghi all'aperto o di aule con altezze notevoli, invocava un “capannone”: *“Oh questo benedetto capannone! Sarebbe la nostra ancora di salvezza per l'Accademia e per l'Esposizione, metterebbe tutto a posto per i maestri e gli scolari e per gli artisti: io non sogno altro che il Capannone!”*.

A oltre un secolo di distanza ecco dunque il famoso “capannone”, dove poter dar vita a un *Campus delle Arti*, la cui progettazione e realizzazione sta coinvolgendo le grandi forze cittadine. Brera – la cui fama istituzionale varca i nostri confini nazionali – può divenire nei prossimi mesi e nei prossimi anni un fulcro di interesse in ambito internazionale, grazie al coinvolgimento di menti e competenze per l'arte, l'architettura e il design. Gli interventi sulle architetture esistenti saranno compiuti in forma leggera, riattivando e valorizzando quindi il già esistente, tenendo conto del fascino dell'archeologia industriale che connota la struttura, nel contempo operando in modo da corrispondere alle nuove istanze

progettuali e formative, destinate a creare un habitat didattico e di ricerca per giovani studenti.

Parte quindi finalmente la fase operativa di una grande avventura frutto di una strutturata visione strategica, nella consapevolezza che da oggi molti occhi saranno incuriositi da questo nostro viaggio nel futuro: un viaggio che ci spinge e ci porterà a essere visionari, solleciti e nel contempo corretti e trasparenti.

A siglare questo momento importante è, nel giorno dell'Inaugurazione dell'Anno accademico 2018-2019 all'ex Scalo Farini, il conferimento del Diploma Honoris causa a Hilal Elver e a Ennio Morricone.

Special rapporteur per il diritto al cibo alle Nazioni Unite dal 2014, Hilal Elver è una figura di grande rilievo, simbolica della nostra volontà di apertura e di estensione degli interessi dell'Accademia: un' Istituzione che, pur muovendo dalla prospettiva dell'arte, si confronta con tanti altri ambiti della società e della politica, che dall'arte oggi più che mai non possono essere disgiunti, tra cui i diritti civili, il cibo, la condizione femminile e l'ambiente, tutti campi di competenza e dell'impegno multilaterale di Hilal Elver.

Compositore di fama internazionale, Ennio Morricone ha offerto con la sua opera un fondamentale contributo al dialogo tra le arti e in particolare tra l'ambito visivo e la musica. La sua presenza è emblematica della visione multidisciplinare dei linguaggi artistici contemporanei che trova nell'Accademia un suo importante ancoraggio.

*Il Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Brera
Livia Pomodoro*



Carlo De Vito, Giuseppe Sala, Livia Pomodoro, Pierfrancesco Maran durante la firma della Lettera di Intenti, il 22 dicembre 2017.

Il Politecnico di Milano è lieto di presentare questa pubblicazione che sintetizza un lavoro di ricerca scientifica e consulenza architettonica sull'ampliamento dell'Accademia di Brera allo Scalo Farini, svolto da alcuni docenti della sua Scuola di Architettura e nato quale sviluppo di ricerche didattiche iniziate a partire dal 2010.

Il rapporto che lega il Politecnico di Milano con l'Accademia di Brera in termini di ricerca, didattica, e più in generale, nella cultura del progetto è di lunghissimo corso e risale alla sua stessa origine, nell'istituzione delle due sezioni di ingegneria (1863) e di architettura (1865), quest'ultima promossa e diretta da Camillo Boito come nuovo sviluppo del suo corso di architettura in Accademia.

Questa cultura del progetto, nelle due anime di ingegneria e architettura, è stata sempre motrice della cultura civile, economica, imprenditoriale di Milano, quale nucleo di un ateneo che appartiene a pieno titolo al contesto scientifico internazionale. Al punto che in molte occasioni, in questi anni, il Politecnico si è applicato nelle più importanti sfide di trasformazione della città, e che in particolare coinvolgono l'architettura e primo per la sua natura di scuola di saperi diversi ha saputo porsi il problema della propria strategia insediativa.

Il Politecnico aveva già affrontato un'analogha questione con la costruzione della sua nuova sede di Bovisa, nata proprio da ricerche della Facoltà di Architettura dei primi anni Settanta, e attuata dal 1987 con una sfida che si è dimostrata fin da subito portatrice di grandi sviluppi in tutti i sensi, in grado di coinvolgere per anni tutte le forze (di ricerca, amministrative e tecniche), fino



a divenire una decisiva occasione di rivitalizzazione indotta in un quartiere allora in progressivo degrado.

Pertanto, si comprendono bene e si condividono gli sforzi che l'Accademia sta facendo, affrontando il problema degli spazi che la affligge dal momento stesso in cui si è ritrovata, dall'inizio del Novecento, ad affacciarsi nella modernità in un rinnovamento continuo che ne ha determinato l'attuale vitalità.

I dubbi sulla collocazione possibile del suo ampliamento, in precedenza immaginato come problema quantitativo da risolvere attraverso il solo recupero di spazi, trovano qui infine una soluzione naturale, nel proporre l'area dello Scalo quale spazio vocato ad accogliere un'istituzione fondamentale nella storia di Milano nella sua natura di fondamento strategico della costruzione metropolitana.

Il Politecnico intende con questo lavoro stare accanto all'Accademia di Brera nella convinzione che il futuro di Milano dipenda dalla sua capacità di continuare ad essere metropoli della conoscenza e che l'investimento nella formazione dei giovani sia da sempre quello più strategico per l'avvenire dell'intero Paese.

*Ferruccio Resta
 Rettore del Politecnico di Milano*

Ferruccio Resta, Livia Pomodoro durante la firma della Convenzione il 3 maggio 2018.

Nella nostra società globale e in perenne cambiamento, i temi dell’istruzione e della formazione sono fondamentali e non più eludibili da una politica consapevole. Nel suo recente, e premiato, libro Cathy N. Davidson, *The New Education: how to rivoluzionize the university to prepare students for a world in flux* (Basic Books, New York, 2018) analizza con pertinenza le grandi università americane, come ad esempio Harvard e Stanford, criticandone il sistema educativo legato a un capitalismo legato alle imprese e allo sviluppo industriale “datato” tra la fine dell’800 e i primi decenni del 900.

Oggi, e in estrema sintesi quale si compete a questa breve introduzione, scienza e tecnologia sono da considerarsi orizzontali e paralleli alle Humanities che rivestono una importanza capitale nella comprensione e nella “redenzione” della nostra vita quotidiana.

Le Humanities sono parte centrale del nostro attuale sistema educativo e formativo...o dovrebbero esserlo se una teoria politica e sociale avvertita ne rivalutasse il senso e la funzione.

L’Accademia di Brera possiede una grande storia che nelle intenzioni e nei proclami illuministici di età napoleonica divenne il perno di ciò che era stato definito l’intero Palazzo di Brera, e cioè un “Palazzo Enciclopedico”; un luogo unico e speciale che raccoglie istruzione, formazione e ricerca, scienza e conoscenza attraverso istituzioni differenti.

Questo “marchio genetico”, profondamente legato al genius loci del Palazzo di Brera, trova ora una splendida occasione nell’ampliamento della Accademia negli spazi dell’Ex Scalo Farini per la creazione di un *Campus delle Arti di Brera*.

Un percorso virtuoso, che grazie alla fattiva collaborazione con il Politecnico di Milano, trova una sua dimensione reale e concreta, con una modulazione flessibile delle aule e dei laboratori che si richiama alla condivisione dei saperi e delle conoscenze, così come richiede la sfida attuale della società nazionale e internazionale; la rivoluzione possibile, appunto, di una “nuova educazione”.

Parafrasando opere ed “aforismi” di celebri artisti, “l’Accademia di Brera è sempre contemporanea”.

Giovanni Iovane
Direttore dell’Accademia di Belle Arti di Brera

È facile riconoscere nella realizzazione del *Campus delle Arti* presso gli spazi dell’ex Scalo Farini di Milano un progetto assai ambizioso, al tempo stesso adeguato non solo alle necessità materiali e fisiche dell’Accademia di Brera com’è oggi, ma anche alle sue potenzialità creative, intellettuali, artistiche, al suo prestigio storico, alla sua identità attuale, alle sue prospettive future. Non è insomma solo la soluzione ottimale di un ormai atavico problema di spazi carenti o inadeguati a sostenere e a contenere l’imponente numero di studenti, di personale docente e non docente, di attività didattiche e progettuali, in particolare delle due scuole che negli ultimi anni hanno registrato la più significativa e costante crescita di iscrizioni oltre che la più evidente rispondenza con le nuove prospettive dei linguaggi della contemporaneità. Non è solo la soluzione pratica per le due scuole, quella di Nuove Tecnologie dell’Arte e di Progettazione Artistica per l’Impresa, costrette da più di vent’anni a operare in spazi limitati e pochissimo idonei alla loro natura e alla loro didattica.

Il *Campus delle Arti* non sarà solo un contenitore più grande e più attrezzato. Sarà il laboratorio in cui immaginare e realizzare l’arte di domani, in cui sviluppare linguaggi, discipline, prodotti, orizzonti creativi che ancora non esistono nel mondo. Per il suo prestigio e per la sua storia, l’Accademia di Brera avrà finalmente lo spazio e il contesto architettonico adeguati per dare libero corso a tutta la sua molteplice e variegata potenzialità creativa e culturale, andando oltre i confini della tradizionale offerta formativa e didattica.

Ma il *Campus delle Arti* trova nella sua nuova dimora dell’ex Scalo Farini anche una fortissima suggestione simbolica in quell’originaria identità d’uso dello scalo ferroviario, punto nevralgico dell’allora organico sistema dei trasporti su rotaia e oggi snodo incredibilmente strategico nel nuovo assetto urbanistico milanese. Punto di raccordo, di convergenza, di smistamento delle merci, stazione di arrivo e di partenza di oggetti portati da o verso un reticolo di tracciati che collegano quel punto preciso di Milano con il resto del mondo, lo Scalo Farini avrà, nella sua nuova identità del *Campus delle Arti* di Brera, la stessa funzione dirompente di diffondere la nostra arte in tutto il pianeta e al tempo stesso di accogliere studenti, stimoli, culture, linguaggi, creatività da ogni possibile “altrove” e ogni possibile “altrove” di questo mondo.

Roberto Favaro
Vicedirettore dell’Accademia di Belle Arti di Brera

L’Accademia di Brera rappresenta da sempre nell’immaginario collettivo un luogo *assoluto* dell’arte. Ma è, in prima istanza, un territorio del pensiero. I suoi corridoi, le sue aule affollate di studenti, i suoi cortili, respirano la forza di una storia antica e insieme proiettano nel vivo presente gli stati nascenti di una ricerca sempre attiva, mobile e aperta al complesso e articolato sistema culturale contemporaneo.

Questo flusso che scorre, come un largo fiume, nel solco di quella che Dante definisce “*l’alta fantasia*”, incontra ora uno spazio in cui può manifestare la sua potente molteplicità e amplificare la capacità di mutazione del divenire. E il divenire è sempre linea e non punto, spazio tensivo fra due termini.

“Tra”, appunto, storie ricche di significati e visione futura si pone il progetto che vede l’ampliamento dell’Accademia di Belle Arti di Brera nel territorio dell’ex Scalo Farini. Due realtà che incarnano autonomie e identità importanti, e che divengono reciprocamente *necessarie* nel fornire un modello ottimale di espressione culturale per una città come Milano; che in questa visione proiettata sul mondo indica il percorso delle sue priorità e dei suoi comportamenti in una materiale testimonianza di civiltà. Nel recare con sé un progetto di società, viene rappresentata appieno anche la trasformazione capillare della percezione del suo stesso paesaggio urbano. Assistiamo alla vera e propria *messa in forma* di un’intenzione precisa e condivisa, alla costruzione di una visibile, reale e straordinaria opportunità, alla formulazione di una pagina scritta a più mani per disegnare un progetto che è concettuale, ancor prima di giocare le possibili declinazioni.

L’Accademia è *hortus conclusus*, recinto del bello e parte costituente dell’alfabeto dei saperi del Palazzo enciclopedico che la custodisce. Ma Brera è anche “Braidà”, termine che indicava anticamente un campo suburbano coltivato a prato, uno spazio aperto, che ricorda da vicino l’immagine degli ex Scali, posti alle periferie della città.

Il tessuto urbano è in continua evoluzione, perché ogni paesaggio costituisce un organismo vivo. L’Accademia entra nel territorio della città e lo caratterizza, ne ridefinisce l’architettura e lo rende un luogo di scambio culturale di portata europea, con il suo patrimonio di contenuti da esperire tra azioni e passioni intellettuali e da attuare, così come vuole la ricerca artistica, nell’inatteso.

Il ponte teso fra due estremi che ormai si toccano genera energia vitale, attiva nuovi sguardi e libera le prospettive, stabilisce una relazione tra due mondi che si guardano in una formidabile connessione di flussi e

vortici inediti. Si trasforma così il luogo cavo del possibile in identità pulsante, lo spazio incolto in giardino, “*il solo e unico territorio d’incontro tra l’uomo e la natura ove il sogno sia autorizzato*”, come ci suggerisce, illuminato, Gilles Clément.

Maria Cristina Galli
Vicedirettore dell’Accademia di Belle Arti di Brera

L'insediamento dell'Accademia di Brera presso parte dello Scalo ferroviario Farini non rappresenta un'ipotesi dell'ultima ora per risolvere l'annosa – direi, secolare, se pensiamo alla data d'inizio secolo del disperato e un po' lamentoso appello di Camillo Boito – carenza di spazi e quindi l'ormai ineludibile necessità di un ampliamento dell'Accademia, né una soluzione di ripiego in mancanza di altre solide e valide alternative. E non mi riferisco alla paziente e sottile attività di scambi, incontri e relazioni che faticosamente ha portato alla firma della “lettera di intenti” del 22 dicembre 2017 sottoscritta dal Comune di Milano, FS-Sistemi Urbani ed Accademia di Brera. Infatti questa non è solo un'opportunità eccezionale poiché a titolo gratuito rientrando, appunto, nell' “Accordo di Programma” fra Comune di Milano ed FS per la riqualificazione dei dismessi scali ferroviari, ma è anche il risultato di una scelta pensata, studiata e sostenuta a lungo, anche in tempi non troppo lontani allorché qualcuno ipotizzava altri spazi affatto inadeguati alle esigenze didattiche dell'Accademia come le caserme di via Mascheroni.

Agli antesignani studi urbanistici di un possibile asse attrezzato che andasse da Porta Garibaldi all'area dell'Expo transitando per lo Scalo Farini, condotti dal compianto amico Guido Canella negli ultimi anni del suo insegnamento (2007/09), hanno fatto seguito nel tempo diverse attività didattiche e di ricerca, con seminari e workshop, svolte da docenti del Politecnico con esercitazioni degli studenti ed il contributo di docenti dell'Accademia, che avevano al centro del loro interesse lo Scalo Farini quale luogo di espansione di Brera. Testimonia questo intenso lavoro di collaborazione fra due istituzioni che sino agli anni '20 del secolo scorso erano un'unica realtà, un volume dal significativo titolo *Per l'ampliamento dell'Accademia di Brera*, edito nel 2015 da Mimesis Edizioni e curato di Luca Monica e Sandro Scarrocchia.

Ora l'intero Scalo Farini sarà oggetto di rigenerazione urbana ed è per questo già in atto un concorso internazionale per la realizzazione del relativo masterplan al cui interno 15.000 mq dei vecchi magazzini costituiscono una “invariante” destinata appunto all'Accademia di Brera. Ed abbiamo insistito per salvaguardare, mantenere e recuperare questi spazi perché rappresentano una memoria per la città di Milano in quanto luogo di lavoro e, nello stesso tempo quale documento della edilizia commerciale con strutture in cemento armato dei primi decenni del Novecento. Gli spazi sono ampi ed alti 6 metri consentendo la creazione di attività laboratoriali, teoricamente supportate, che sono lo specifico di ogni Accademia e che sono impensabili nello storico

Palazzo di Brera. Se questo è un dato importante, non è certo il tratto più distintivo. Negli anni, parlando delle esigenze di espansione dell'Accademia, si è tanto parlato di superfici senza tradurre questi discorsi nelle possibilità che maggiori spazi offrono sul piano didattico, culturale e della ricerca. Non a caso abbiamo denominato fin da subito questo luogo come *Campus delle Arti* intendendo, per l'appunto, un laboratorio *in progress*, ovvero in continuo divenire e trasformazione, un punto di incontro e di riflessione intorno a tutte le forme dell'arte contemporanea, da quelle tradizionali a quelle avveniristiche, e soprattutto aperto alla città e al mondo, con mostre, esposizione permanenti di opere d'arte, spettacoli teatrali, cicli di film e quant'altro. Perciò è ugualmente importante essere al centro di un progetto di riqualificazione di un intero complesso urbano che, se com'è nelle intenzioni, realizzerà pure residenze per gli studenti, determinerà anche un nuovo e differente modo di vivere l'Accademia originando quella che alcuni hanno già definita “comunità di artisti”.

Già oggi l'Accademia di Brera conta una forte presenza di studenti stranieri (oltre 30%) e quindi può vantare un alto tasso di internazionalizzazione e con la manifestazione *Accademia aperta* (la prossima estate alla quinta edizione) propone ogni anno un palcoscenico di dibattito e confronto sull'arte giovane. Accanto, inoltre, alle consuete pratiche di insegnamento si potrà sperimentare anche una nuova didattica, magari meno ex cathedra e più aperta alle esperienze del mondo del lavoro e delle più recenti realtà culturali.

Certo sarà necessario trovare un equilibrio fra le attività che rimarranno nella sede storica e questa nuova realtà. Ma quel che è certo è che, con il *Campus delle arti* Brera potrà continuare a competere con le migliori istituzioni di pari grado internazionali ed essere, come sempre è stata, una grande Accademia.

Giuseppe Bonini
Accademia di Belle Arti di Brera

Il Politecnico è istituzione vicina all'Accademia, sia in termini culturali sia nell'interno dell'azione operativa che li vedrà coesi, nel corso dei prossimi anni, nel ridisegnare questa importante parte di città anche tramite il trasferimento di parte dei corsi di studio di una realtà acclamata in tutto il mondo. Il Politecnico di Milano e le sue sedi, risultano essere parte integrante del tessuto connettivo e sociale della città, configurandosi come veri e propri quartieri e reti. L'Università, incubatore sociale e fulcro del mutamento, rientra a pieno titolo in tale logica: un frammento di città, non isolato, animato da una realtà che possiede propri ritmi, flussi e regole interne.

Il luogo relazionale del campus politecnico milanese diviene strumento didattico e di sperimentazione, “al vero”, sia all'interno della sfera comportamentale dei suoi abitanti, sia in quella di affinamento e formazione a una cultura e sensibilità nei confronti dell'ambiente. L'Ateneo ha nel tempo acquisito la capacità di auto-progettarsi e auto-costruirsi, parimenti ad omologhi atenei italiani e internazionali d'eccellenza, ripensando e riprogettando in termini contemporanei i propri spazi, siano essi di matrice storica, siano essi di cultura moderna.

In tal senso il Politecnico esibisce un ormai riconosciuto apprezzamento e livello qualitativo, culturale e tecnico, assolutamente peculiare, rinvenibile nella quantità e tipologia dei progetti e cantieri in essere, e che compongono il suo frammentato ma ricchissimo sistema insediativo, che oggi vanta poco meno di cinquecentomila metri quadrati di superficie complessiva.

Il tema degli insediamenti universitari e per l'istruzione, altresì, rappresenta per la ricerca architettonica uno dei più stimolanti campi d'applicazione per l'articolazione della distribuzione interna, che si traduce in ricchezza spaziale e dunque tecnico-costruttiva, per le implicazioni formative e pedagogiche, legate alla lunga permanenza di vita e di impatto sociale, e per le forti motivazioni urbanistiche. Un tema, pertanto, a lungo frequentato dai nostri dipartimenti di ricerca, dalle nostre scuole e dai docenti che ne fanno parte.

Cicli di espansione e di stasi da sempre si avvicinano nella storia dei complessi universitari. Attualmente Milano sembra assistere a una fase nuova: i suoi più rilevanti istituti stanno oggi riorganizzando i propri spazi, in particolare nei contesti urbani più suscettibili di nuova riqualificazione, dallo Scalo Farini alla Bovisa dei gasometri, alle aree ex-Expo per citare i paradigmi più significativi.

L'Università, perciò, come vero e proprio motore di

rigenerazione urbana: nuovi luoghi di aggregazione per le comunità del quartiere e per la crescente collettività studentesca, nei quali l'istituzione del Politecnico rappresenta l'autore e il beneficiario del cambiamento e dell'innovazione. Un dialogo e un sistema unico costituito dalla città e dagli ambiti della formazione, che sancisce il ruolo di faro che, da sempre, l'Università incorpora all'interno dei significativi mutamenti, di matrice sociale e urbana che coinvolgono le realtà urbane interessate da tale imprescindibile e sempre più importante funzione pubblica sociale.

A tale scopo, perciò, le strutture di ricerca nel campo dell'architettura e le strutture tecniche per l'edilizia del Politecnico di Milano sono coinvolte in questo processo di sviluppo dell'Accademia di Brera, sancendo un'innovativa quanto significativa collaborazione tra amministrazioni pubbliche, eleggendo tale processo congiunto a banco di prova di ricerca e sperimentazione, occasione reale per la costruzione, concreta e materiale di un “bene comune”, nel vivo delle sue stesse conoscenze e capacità, all'interno di una realtà metropolitana in costante e vivace trasformazione.

Emilio Faroldi
Prettore del Politecnico di Milano





Nella pagina precedente: vista aerea del Cimitero Monumentale con lo Scalo Farini. Foto Stefano Topuntoli, 2009.

Vista aerea dello Scalo Farini. Foto Stefano Topuntoli, 1998.

*Vista dello Scalo Farini dalla Torre Ferta.
Foto Stefano Topuntoli, 1995.
Vista dello Scalo Farini da via Aprica.
Foto Stefano Topuntoli, 2014.*



*Viste dello Scalo Farini, con
l'ex-magazzino merci.*



Viste interne dell'ex-magazzino merci.



Un'accademia nella storia delle accademie

Si deve senz'altro al bellissimo libro di Nikolaus Pevsner, *Le accademie d'arte* (pubblicato nel 1940 ma scritto a partire dal 1928), il riconoscimento moderno dell'identità europea di una istituzione sociale che per lungo tempo è stata il perno della formazione e dei fermenti artistico-culturali nel pensiero occidentale per tutto il XIX secolo. Pur nelle complesse varietà dei ruoli istituzionali e persino nel controverso ruolo di guida, tra *accademia* e *antiaccademia*, il testo di Pevsner ha di fatto costruito un profilo in cui riconoscere i caratteri comuni di una identità e di una appartenenza di lungo corso nella storia *sociale* dell'arte, articolata in contesti decisamente europei, tra le grandi capitali e le più marginali province.

Questo, come altri studi, ne ha messo in luce le strette relazioni e corrispondenze, quasi in una rete ben salda e attiva in molteplici occasioni. Ne è esempio il celebre concorso di architettura e arte per il progetto del monumento alla “Riconoscenza del Moncenisio”, bandito dallo stesso Napoleone Bonaparte nel 1813, per celebrare il rapporto tra Francia e Italia, invitando a partecipare le più importanti accademie d'arte d'Europa¹.

Questa idea sintetica di accademia nella storia europea, che Pevsner ripercorre inseguendone gli intrecci e gli scambi, i viaggi, le reciproche influenze, identifica senz'altro sia le più importanti sedi europee che le maggiormente variegate realtà delle province, si ritrova ancora oggi spesso riconoscibile attraverso la permanenza di un patrimonio artistico di speciale valore e di sedi architettoniche assolutamente peculiari, anche se molte sedi storiche hanno nel tempo perduto il ruolo centrale nell'insegnamento — si pensi solo alla complessa evoluzione “politecnica” degli insegnamenti di architettura.

Il racconto di Pevsner si protrae fino alle soglie del Movimento Moderno, al “risveglio delle arti industriali”, al Bauhaus di Gropius, ma potrebbe in fondo proseguire fino all'attualità, in quanto ancora oggi molte di quelle accademie ancora svolgono un ruolo attivo e identificabile, dentro una comune storia europea, che mancando forse una politica comunitaria di riferimento, ha favorito evoluzioni locali non sempre facilmente confrontabili.

Oggi a riguardarla, quella rete di scambi che legavano le accademie in Europa e nel mondo non esiste certo, dal momento che gli stessi statuti didattici sono evoluti in coerenza degli assetti dell'alta formazione universitaria in differenti modi tra paese e paese. In Italia, per esempio, vige lo sdoppiamento tra sistema universitario e di ricerca posto su un diverso piano gerarchico rispetto alla cosiddetta alta formazione artistica e mu-

sicale in cui ricadono le accademie d'arte con un titolo di studio parallelo alla laurea, ma con un sistema di docenza e di ricerca del tutto diverso da quello degli atenei universitari.

La più recente riforma che definisce il ruolo degli insegnamenti delle accademie d'arte in Italia è la Legge 21 dicembre 1999, n.508, che individua inoltre la possibilità di istituire “Politecnici delle arti” in grado di raggruppare le molteplici discipline oggetto della riforma.

Non mancano esperienze internazionali di condensazione di insegnamenti di diverse discipline, soprattutto fuori dall'Europa e guardando all'architettura spiccano tra questi il Fine Arts Center, University of Massachusetts, progettato da Kevin Roche (1974), il Purchase College, di Edward Larrabee Barnes (1967), o la recente Cina Academy of Arts, di Wang Shu (2007). Queste nuove fondazioni sono da leggersi soprattutto a partire da un rinnovamento dei campus universitari iniziato negli anni Sessanta del secolo scorso, tra l'altro con progetti e realizzazioni architettoniche di grande valore e interesse e studiati in Italia attraverso una importante letteratura critico-progettuale².

Tuttavia il concetto di “politecnico delle arti” non sembra avere un appropriato fondamento nel contesto europeo, almeno in quello legato alle accademie d'arte di tradizione più antica e non può costituirsi allo stesso modo in cui si sono formati i veri “politecnici” in senso “tecnico”, a partire dall'Illuminismo con un processo complesso anche dal punto di vista epistemologico della nuova organizzazione dei saperi.

Ma la condensazione di funzioni universitarie, in forma di campus, sia come “*academical village*”, antiurbano, per citare Thomas Jefferson e il suo modello fissato intorno al 1805 per l'Università della Virginia, sia nel caso di un campus più integrato nel tessuto della città e nella rete produttiva³, comporta anche vantaggi di economia indotta, sempre presente intorno ai campus e efficace nella rigenerazione di interi comparti urbani. Così è stato probabilmente all'origine dei moderni campus, ma anche nell'attualità⁴.

A rendere comunque fortemente identitario il ruolo ancora attuale della tradizione delle accademie d'arte è senz'altro il suo retaggio più profondo, che va alla radice fondante dell'insegnamento delle accademie d'arte, tese a identificarsi nel gesto primigenio (e nel primato) del disegno, così come è stato nelle prime due accademie del Rinascimento (l'Accademia delle arti del disegno di Firenze, 1563 e l'Accademia di San Luca di Roma, 1593).

Ma le accademie storiche hanno anche alcune caratteristiche comuni.

In primo luogo esse tendono tutte a localizzarsi in con-



testi e edifici storici di assoluto valore, anche per gli impianti tipologici e spaziali originali (insieme scuola, officina e museo), come se lo stesso valore architettonico e monumentale della sede fungesse da “primo” educatore (non il “terzo”, come pure la pedagogia più aggiornata avrebbe riscoperto). Questo anche nonostante i disagi che tutto ciò oggi comporta, in termini di sovraffollamento, spesso, e complessa abitabilità di spazi con esigenze diverse, in aggiunta a quelle tradizionali. Disagi che appunto vengono superati dalla meraviglia dei contesti storici originari.

In secondo luogo le accademie possiedono e difendono un patrimonio storico-artistico di grande valore e ancora vivo e presente tra i suoi spazi. Per esempio in Italia ne è stata tentata una prima indagine conoscitiva, forse anche con l'intento di incorporarlo tra gli obbiettivi di tutela dello stesso Ministero per i Beni culturali, pur essendo questo un patrimonio strettamente connesso agli spazi della formazione artistica, o per lo meno alla loro primaria identità⁵.

Tra i patrimoni delle accademie: la raccolta dei gessi
Paradigmatico di tutto questo è l'attuale senso, sia estetico, che pedagogico, di consistenza del patrimonio artistico, spaziale, che ancora oggi possiamo riconoscere nella “raccolta dei gessi”, in una moderna idea

Per un nuovo campus dell'Accademia di Brera
Luca Monica

Kevin Roche, Fine Arts Center, University of Massachusetts, 1974.

Thomas Jefferson, Università della Virginia a Charlottesville, 1817-1826.

di “gipsoteca”.

Un patrimonio solo da pochi anni rivalutato, come quello di una propria dotazione di collezione di opere pittoriche e scultoree, via via sviluppata in autonomia come nei casi delle pinacoteche di Brera a Milano e dell'accademia di Venezia, fino alla raccolta dei gessi, i calchi delle opere d'arte dell'antichità, uniti in quel nuovo tipo museale che è la gipsoteca, strumento operativo della formazione e della ricerca figurativa e storica, per molti anni accantonato nel nome di una non-originalità e oggi riscoperto proprio per la sua operatività laboratoriale, messo in luce anche di recente in mostre e notevoli riordini.

Tra le mostre, serve ricordare soprattutto la raffinatissima *Serial Classic*, curata da Salvatore Settis alla Fondazione Prada a Milano nel 2015, che ha messo in luce questo rinnovato interesse per il tema della raccolta sperimentale, da laboratorio, dei gessi — e di tutti i materiali sintetici che oggi ne arricchiscono le possibilità — in una sorta di nuova idea della tradizionale “raccolta dei gessi” che ha guidato, dal Rinascimento in avanti, la stessa idea di arte classica. Dentro alle accademie, ai musei e gli istituti di archeologia di tutta Europa si era formato con questi materiali una sorta di legame reticolare di conoscenze e studi — basti pensare alle diffuse riproduzioni dei Marmi di Elgin del Partenone — collocati in luoghi vivi dello studio, della ricostruzione filologica, della conservazione, e non da meno, della formazione artistica attraverso il disegno. Una serie di pregiudizi accumulatisi nel tempo avrebbe accantonato nell'oblio un patrimonio di collezioni decisive per la nostra identità culturale. Un patrimonio che faticosamente riemerge e ritorna oggi nell'attualità sotto diverse, inaspettate, nuove forme, come veri luoghi di studio e di contemporaneità.

Un altro esempio viene da un recente studio su Emanuel Löwy, fondatore del Museo dei Gessi dell'Università La Sapienza di Roma, iniziato con il recupero di un magazzino industriale al Testaccio, consolidando dal 1892 al 1925 una struttura di studio multiforme, formata da collezione di gessi, fototeca-diateca e biblioteca. Uno spazio moderno, ricavato tra capriate in ferro Polonceau e pareti scurissime su cui si stagliavano le figure bianche, costruendo al vero lo stesso contrasto figura-sfondo che ancora oggi si usa nelle riproduzioni fotografiche della statuaria antica.

Infine va citata l'incredibile raccolta-deposito dei gessi allestita a Parigi a partire dal 2014 all'interno delle Scuderie di Versailles, che riunisce diverse collezioni pubbliche, con riproduzioni al vero di grandi dimensioni quali l'Eretteo di Atene e un angolo del Partenone, prima all'Accademia.

Ma a Venezia, per altri versi, la collezione dei gessi è

rimasta nella Galleria dell'Accademia, una istituzione oramai separata dall'Accademia come scuola, trasferita dalla vecchia sede, ma con il vantaggio di aver recuperato un dismesso complesso conventuale, a pochi metri dalla sede originaria e in un contesto museale di rara forza (dai vicini Magazzini del Sale della Biennale, allo studio-museo di Emilio Vedova, alla Punta della Dogana).

I gessi della collezione dell'Accademia di Belle Arti di Brera sono stati recentemente restaurati da parte dei laboratori e degli stessi allievi dell'accademia e il suo patrimonio (di circa 800 pezzi) pretenderebbe una vera collocazione, magari come deposito ma visitabile, laboratoriale e di didattica.

Un tentativo era stato fatto, almeno come ricerca, in alcuni studi progettuali svolti al Politecnico di Milano, sia da Marco Dezzi Bardeschi, in una ricerca didattica del 2015, che da questo stesso gruppo di ricerca nel 2014. Questo, per una ipotesi di risistemazione, nuovo itinerario e nuovi spazi dedicati alla raccolta dei gessi, per una nuova gipsoteca che prevedeva un nuovo volume, leggero e reversibile come un nuovo lucernario praticabile al suo interno, posto al di sopra di quello stesso padiglione al centro del cortile dell'accademia, oggi destinato a biblioteca e archivio, costruito in cemento armato nell'anno 1900, con metodo *Hennebique* da Augusto Brusconi e Danele Donghi, proprio per ospitare la gipsoteca prima allestita ai piani superiori del Palazzo di Brera.

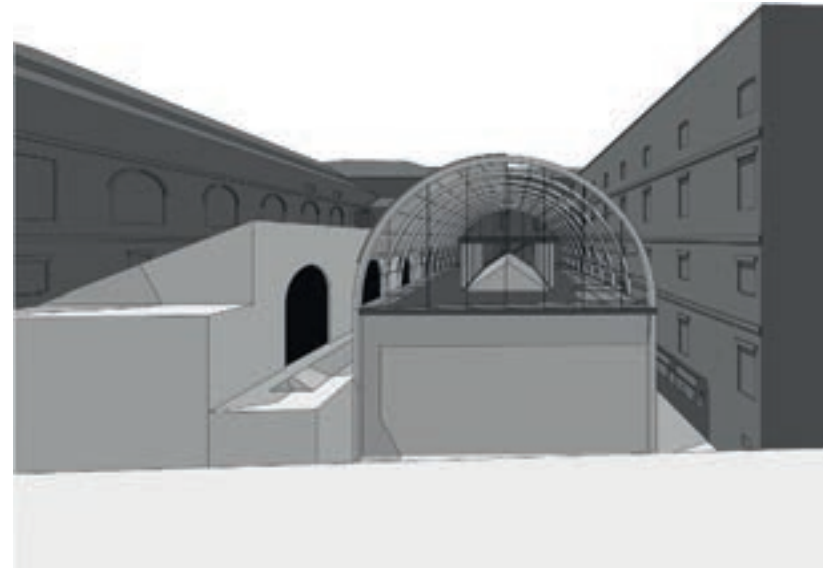
Il sistema museale milanese

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

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

“Il museo metropolitano dovrebbe articolarsi nel corpo della città, per stabilire rapporti di connessione tra le diverse istituzioni del circuito museale centrale e protendersi lungo direttrici foranee per agganciare le sedi museali decentrate. Abbiamo già notato come, nella particolare conformazione del territorio milanese, queste ultime andrebbero individuate complessivamente per bacino strutturale, piuttosto che per settore prevalente. Il museo metropolitano dovrebbe quindi articolarsi con carattere di discontinuità fisica, seppure teso alla riconnessione delle sedi operative (istituti di ricerca,

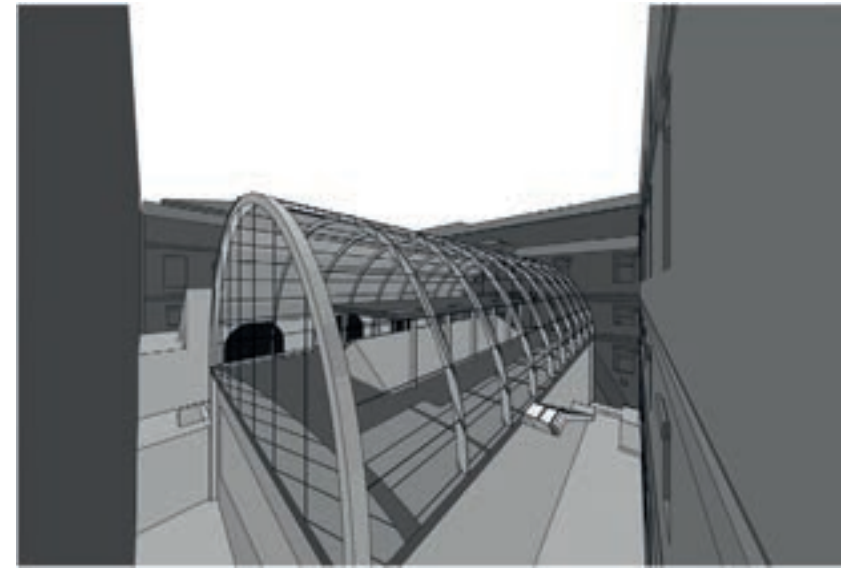
Luca Monica, Giovanni Luca Ferreri, Luca Bergamaschi, Stefano Cusatelli, Paola Galbiati, Progetto per la gipsoteca dell'Accademia di Brera, 2014.



*laboratori, biblioteche dipartimentali, eccetera), e coinvolgiare sul sistema museale un'utenza garantita dal sistema dell'istruzione e, in genere, dai luoghi dell'attività culturale. Il museo metropolitano troverebbe così una propria effettività virtuale nei sistemi museale, dell'istruzione, della cultura e dell'accessibilità, ma anche una propria fisicità nell'articolazione di parti di città e del territorio deputate a rappresentare figurativamente il divenire della forma urbis”*⁶.

Nel dettaglio, Antonio Acuto descriveva così la mappa: *“La geografia che risulta dalla lettura più immediata (e anche più sommaria) si caratterizza per regimi di concentrazione, diffusione, dispersione assai diversamente combinati tra loro, che vengono assunti qui come sintomi del variare di condizioni contestuali. Su questa ipotesi, e tenendo conto dell'accessibilità garantita dal sistema di trasporti (anche per come potrà essere riconfigurato), sono stati identificati intorni territoriali (bacini), sui quali operare successive messe a fuoco sia della tipologia museale che della struttura insediativa”*⁷.

Un grande vuoto ci separa da questi esperimenti, e tuttavia un aggiornamento e un riassetto del tema sarebbe più che necessario, non solo per il mutevole proliferare di occasioni offerte da molte banche dati, anche istituzionali, presenti sulle reti informatiche web, ma anche per nuove occasioni museali che oggi ruotano



intorno al consolidato patrimonio storico monumentale-museale che ancora stabilisce le fondamenta a cui l'intero contesto fa riferimento.

Molto significativamente, forse inconsapevolmente, Philippe Daverio sosteneva recentemente la necessità della visione di un disegno urbano del sistema museale milanese: *“Immaginiamo di compiere un primo passo per una ridefinizione del sistema museale, oggi inesistente, a Milano, con il ridisegno dell'urbanistica della cultura come possibilità di riscatto della città e lì decidere le conseguenze, perché se così è potremmo anche immaginare che sono altri i luoghi da affrontare. [...] Se mettessimo insieme le raccolte civiche comunali del Ventesimo secolo, le raccolte di Brera del Ventesimo secolo, che sono sacrificate in stanzine, le raccolte della Villa Comunale che sono ancora oggi separate, alcune sono a Palazzo Reale, alcune opere sono nel Castello e le altre sono a Brera, se noi radunassimo tutto, avremmo a Milano il quarto museo europeo sul Ventesimo secolo. Questo è un progetto di sfida per una città che vorrebbe farsi vedere, è un progetto a cui penso da vent'anni. Su questo un gioco mentale di organizzazione avrebbe avuto senso”*⁸.

Nel corso di questa ricerca si è cercato di elaborare una nuova mappa del “sistema museale milanese” eviden-

Sistema museale milanese, Schema delle relazioni con l'Accademia di Brera, tavola elaborata da Agata Brusetti, Giulia Bonfanti, Ludovica Starnoni, 2018.



ziando le relazioni che le istituzioni milanesi hanno (concretamente o ipoteticamente) con il complesso di Brera. Alternativo al nodo centrale delle istituzioni portanti, si svolge un sistema davvero in *discontinuità fisica*, e rigenerato da una periferia ricca di attività molto stimolanti per le istituzioni centrali, in reciproca relazione di scambio e stabilite per polarità, interconnesse punto a punto, per ambiti stretti e difficilmente immaginabili seguendo la ricerca di un paesaggio continuo.

Nel nuovo campus per la comunità degli artisti di Brera potrà essere consolidato quel ruolo sempre vivo dell'accademia di farsi promotore di nuove iniziative come centro propulsivo dell'arte contemporanea a Milano, anche coinvolgendo operatori privati, gallerie d'arte e fondazioni che in questi anni hanno dimostrato capacità di trasformazione, innovazione e integrazione (come nelle occasioni del *Salone del mobile* o della *fashion week*). Così, su scala europea e internazionale, saranno facilitati scambi e ospitalità con altri musei di accademie gemellate.

Il nuovo campus per la comunità degli artisti di Brera
L'aspetto preminente del grande deposito merci allo Scalo Farini è la sua grande dimensione complessiva e la sua unicità tipologica e strutturale, costituita dalle

due maniche gemelle nord e sud, lunghe circa 350 m, sulle quali si basa l'originario impianto (antecedente il 1914), realizzato in cemento armato secondo il tipico schema a travi e pilastri *Hennebique*. La serialità della struttura interna, ben visibile nelle due maniche per tutta la profondità, conferisce all'edificio una scala inconsueta, modernamente monumentale, che lo accomuna alla supertipologia delle "megastrutture", così come definite nella concezione dell'architettura moderna. A differenza del significato attuale del termine *Bigness*, definito da Rem Koolhaas nel 1995, ci interessa riconoscere le opportunità poste dalla concezione della *Megastructure*, definita da Reyner Banham nel 1976 riunendo in una nuova tipologia le nuove opportunità di vita dell'architettura moderna rispetto alla grande scala. Banham esemplificava il concetto col grande disegno di Le Corbusier per il piano di Algeri del 1931, un edificio-città a nastro, per residenze, servizi e vie di comunicazione e riconosceva l'invenzione del termine a Fumihiko Maki nel 1964: *The megastructure is a large frame in which all the functions of a city or part of a city are housed. It has been made possible by present day technology. In a sense, it is a man-made feature of the landscape. It is like the great hill on which Italian towns were built.*

Pertanto il grande edificio e la megastruttura tendo-

no a essere un luogo pubblico, irrompono nel tessuto della città e lo sostituiscono con un proprio disegno, recuperando una tradizione di "utopia urbana" e di riforma della città spesso studiata in architettura, quale è stato, ad esempio, il tipo dell'*academical village*, jeffersoniano.

L'intera area dello Scalo Ferroviario Farini è parte della procedura di Accordo di Programma Scali Ferroviari predisposta dal Comune di Milano in cui rientra la parte di edificio dell'ex deposito merci destinato all'Accademia di Brera. Nell'insieme, nel futuro sviluppo urbanistico dell'area, è prevista la crescita del *Campus delle Arti*, che può effettivamente essere considerata come una parte relativamente autonoma rispetto al disegno complessivo del grande parco e del comparto residenziale prevedibile. Una autonomia garantita soprattutto per la sua funzione pubblica strategica per la città (un campus universitario), legata all'alta accessibilità metropolitana, ben connessa al centro della città, e in grado da essere di per sé un solvente come nodo di interconnessione tra i quartieri e le molteplici funzioni circostanti l'ex scalo.

Questo primo schema (alle pagg. 38-39) assume pertanto l'intero scalo dal punto di vista dell'organizzazione del Campus di Brera, creando intorno a sé gli edifici e le funzioni che completano l'uso dell'Accademia e quelli aggiuntivi che possono essere condivisi e aperti alla città. I punti essenziali di questo complesso riguardano pertanto puntualmente una serie di interventi.

Il primo, riguarda la dimensione del primo insediamento nell'ex deposito merci, che occupa solo la metà dell'edificio per i laboratori della Scuola di progettazione, per la Scuola di restauro e per i laboratori pesanti di scultura.

Successivamente è prevedibile l'occupazione completa dell'intero ex deposito, anche considerandone l'uso in condivisione con gli spazi pubblici e il verde attrezzato, per esposizione, tempo libero e servizi all'area. In questo modo se ne preserva anche la sua unità architettonica, e, in un certo senso, monumentale, rispetto all'intero comparto dello scalo ferroviario.

Un nuovo edificio da prevedersi riguarda invece tutto il comparto di funzioni che l'Accademia richiederebbe come dotazione in quanto complesso universitario, vale a dire gli spazi di servizio per lo studio, per le aule grandi per la didattica frontale, gli uffici dipartimentali per i docenti, una serie di atelier, per ospitare (dall'esterno e all'interno) attività speciali di ricerca. Questo nuovo edificio può essere disegnato a partire da uno sviluppo in altezza, secondo una logica consentita dalla distribuzione degli spazi e dalle attività, senza perciò occupare ulteriore superficie.

Più rivolto all'esterno rispetto al programma funzionale dell'Accademia e affacciato con una grande copertura a volta, a pronaio sulla piazza di fronte all'ex deposito, troverebbe posto un teatro-studio, con funzioni di auditorium, pienamente attrezzato per la scenotecnica e laboratori, in condivisione con altre funzioni della città, distinguendolo e aggiungendosi, come uso e come capacità rispetto al piccolo teatro-studio previsto nel progetto del primo insediamento.

La piazza lastricata in granito attualmente esistente, che si conserva anche per la sua preziosa materialità e estensione, diventerebbe la nuova piazza del campus, da intitolare a Camillo Boito.

I nuovi edifici e la piazza sono dunque allineati con un percorso a mobilità lenta lungo la direttrice portante nordovest. Dalla piazza e dall'edificio dell'Accademia, reso praticabile sulla copertura per consentire una sorta di passeggiata in quota sull'orizzonte dell'ex scalo, si dirama un percorso ciclopedonale che attraversa l'area unendo di fatto i due punti di accessibilità più importanti a nord e sud, la fermata del passante ferroviario di Lancetti e la fermata della metropolitana di Cenisio, scavalcando i binari in prossimità del Tempio crematorio del Cimitero Monumentale, da restaurare e riportare a un uso religioso, come apertura del cimitero stesso al parco dell'ex scalo.

Note

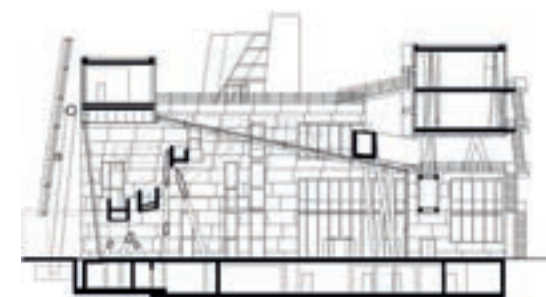
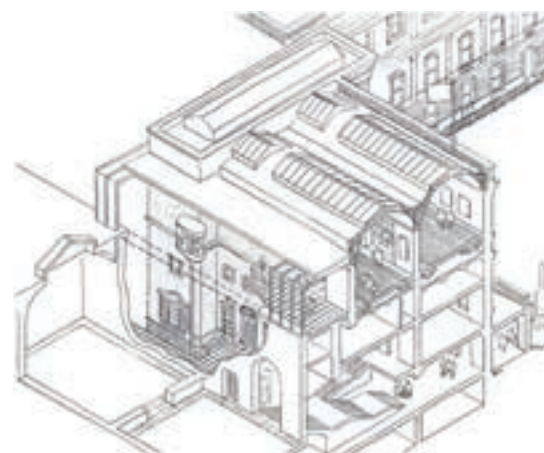
1. Marco Dezzi Bardeschi, *Un monumento dell'epopea napoleonica sul Moncenisio: la partecipazione dell'Accademia di Firenze*, in "Psicon", n.6, genn.-mar. 1976, p. 68 e ss.
2. Tra questi si ricordano due studi: Giancarlo De Carlo (a cura di), *Pianificazione e disegno delle università*, Edizioni universitarie italiane, Roma 1968; Guido Canella, Lucio Stellario D'Angiolini (a cura di), *Università, ragione contesto tipo*, Dedalo, Bari 1975.
3. Una distinzione, questa, che si deve a Guido Canella, nel suo saggio sulla tipologia universitaria *Passato e prospettive dell'anticità universitaria*, in *Università, ragione contesto tipo*, cit., p.35 e ss.
4. Elisabetta Andreis, *L'indotto generato da 200 mila ragazzi. Affitti, spesa e movida: gli studenti universitari valgono 1,2 miliardi*, "Corriere della Sera", 14/1/2019, Cronaca di Milano, pag. 7.
5. *L'architettura nelle accademie riformate*, a cura di G. Ricci, Guerini studio, Milano 1992; *Accademie patrimoni di belle arti*, a cura di G. Cassese, Gangemi, Roma 2013.
6. Guido Canella, *Per un museo metropolitano*, intervento al convegno promosso dalla XVI Triennale di Milano, 1981, in "Hinterland", n.23, sett. 1982, p.32.
7. Antonio Acuto, *Materiali per un museo metropolitano. Rilievo delle sedi museali nell'area milanese: nota illustrativa*, in "Hinterland", n.23, sett. 1982, p.33.
8. Philippe Daverio, lezione "Brera, Grande Brera e Milano", tenuta al Laboratorio di Progettazione dell'Architettura 3, prof. L. Monica, Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano, 28 maggio 2013, trascrizione della registrazione.

David Chipperfield, Royal Academy of Arts, Londra, 2008/2018.

Foster + Partners, Sackler Galleries, Royal Academy of Arts, Londra, 1985-1991.

Akademie der Bildenden Künste - Accademia di Belle Arti, Monaco di Baviera, 1808, ampliamento Coop Himmelblau, 2005.

Charles Rennie Mackintosh, Glasgow School of Arts, 1896.
Steven Holl, Reid Building, 2014.



Accademia e Accademie oggi
Stefano Cusatelli

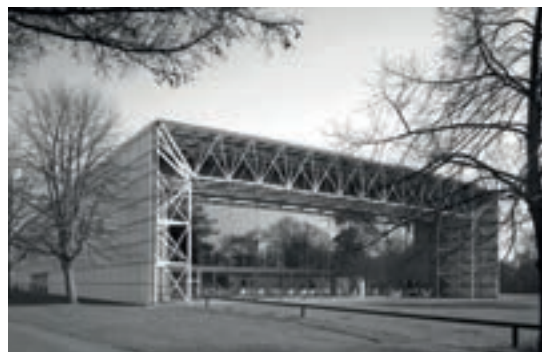
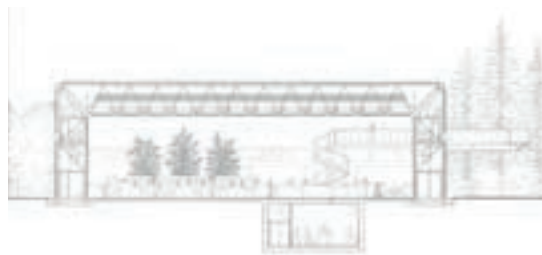
Le Accademie d'arte sono istituzioni complesse in gran parte di carattere statale e di origine sette-ottocentesca nate dal trasferimento delle vecchie Accademie Reali agli Stati moderni in formazione. Questa origine implica un rapporto di appartenenza diretta agli organi dello Stato, naturalmente rappresentativo di una possibile tradizione nazionale. In generale le loro sedi hanno caratteri storici definiti che risultano dall'insediamento in complessi nati in origine con diversa destinazione. Ne deriva dunque un fondamentale carattere dell'istituzione ovvero la sua grande capacità di adattamento in diversi contesti per conservare il ruolo di centralità urbana. Nella costruzione l'Accademia precisa chiaramente la propria organizzazione spaziale per i suoi diversi compiti nella relazione tra operatività e preesistenza. Nel campo didattico l'operatività deriva direttamente dalle differenti esigenze delle discipline artistiche, che nel loro esplicarsi con l'azione continua nel tempo adattano e danno forma agli spazi originari costituendo dall'interno differenti tipologie del luogo didattico secondo variazioni che portano comunque impressi, nella relazione con la morfologia, i caratteri urbani delle differenti città. L'ampliamento dell'Accademia è dunque la logica conseguenza del suo permanere e il naturale sviluppo della sue ragioni pur in un salto differenziale che si può porre in diverse e articolate

relazioni, in consolidamento e in integrazione, rispetto alla fondazione originaria, in continuità ed anche in parziale opposizione.

L'architettura moderna ha dato al tema dell'Accademia la soluzione più originale e "anti-accademica" con il Bauhaus di Weimar, dove Walter Gropius ha operato una vera e propria reinvenzione tipologica attraverso un processo di analisi, scomposizione e ricomposizione funzionalista dell'intero organismo. Nel dopoguerra Le Corbusier, già autore dell'Atelier di Ozenfant in cui lo spazio moderno a tutta altezza prende forma a partire dalle esperienze degli studi artistici ottocenteschi, studia l'applicazione alla singola cellula autonoma, nel contesto fortemente determinato del campus di Harvard, del Carpenter Center, che riassume le funzioni creatrici dell'Accademia in autonomia rispetto agli aspetti rappresentativi e istituzionali. Si tratta in entrambi i casi di edifici che si fondano sulla materializzazione di un movimento, dove è, quindi, la dinamica urbana a definire la tipologia. In tempi più recenti il tema dell'Accademia ha finito per determinarsi attraverso differenti applicazioni corrispondenti fondamentalmente a differenti processi di ampliamento. Maggiore frequenza ha la riarticolazione all'interno delle sedi storiche, che diviene sovente espressione di una necessaria apertura dell'istituzione

alla città. Emblematico in questo senso è il caso della Royal Academy of Arts di Londra che ha visto l'intervento di Norman Foster con il consolidamento delle funzioni espositive con le Sackler Galleries e l'integrazione di David Chipperfield del corpo principale con il complesso posteriore di Burlington Gardens, attraverso un nuovo collegamento a ponte. Si tratta di un caso di grande interesse perché non solo mantiene, ma proietta nell'immediato futuro la funzione dell'Accademia intesa come luogo integrato di produzione, esposizione e diffusione dell'arte. Altrettanto frequente è il caso di ampliamenti in senso proprio attraverso la giustapposizione di elementi. Così è per l'ampliamento dell'edificio dell'Akademie der Bildenden Künste di Monaco di Baviera, il grande palazzo di Gottfried von Neureuther, eredità postuma del sogno di Ludwig I dell'acropoli di una capitale delle arti, ampliamento attuato da Coop Himmelblau attraverso l'addizione di un blocco in cui si opera una compenetrazione volumetrica, quasi a voler riportare all'interno degli spazi dell'Accademia le energie delle straordinarie correnti artistiche generatesi dall'austero eclettismo della preesistenza. In modo analogo anche la Scuola d'Arte di Charles Rennie Mackintosh a Glasgow, monumento straordinario del rapporto con le Arti applicate del *Modern Style*, è stata ampliata con un raddoppiamento parallelo del corpo originario,

Norman Foster, Sainsbury Centre of Visual Arts, Norwich, 1974/1978.



in cui l'architetto Steven Holl, a partire da un'analisi della preesistenza, ha operato aprendo canali di luce, incorporando nel nuovo la tradizione luministica delle cellule *atelier*. La questione del moderno spazio attrezzato, oggi decisiva nel campo di applicazione artistica delle tecnologie digitali, è il tema del Sainsbury Center for Visual Arts di Norman Foster (nato quale elemento aggiunto al campus della East Anglia University di Denys Ladsun) che colloca gli spazi di esposizione e conservazione della collezione omonima in un'applicazione dell'*open space* alla funzione templare del Museo. Altresì, pur essendo oggi quello dell'Accademia un tema generalmente connesso alle necessità di consolidamento e integrazione delle sedi storiche, emergono in ambito internazionale diversi casi di nuove fondazioni, generalmente secondo il concetto anglosassone di *academy* come scuola di specializzazione indipendente e non secondo l'idea originaria di istituzione con didattica di grado superiore delle differenti discipline artistiche. Così oltre alle differenti Accademie americane nate da impulsi privati e direttamente connesse all'uso industriale delle produzioni artistiche, l'interesse maggiore va verso le nuove fondazioni nei paesi di maggiore crescita economica dell'estremo Oriente. Importante è, tra le altre, la realizzazione della China Academy di Hangzhou dell'architetto Wang Shu, centro pilota del

Paese per lo sviluppo informatico. Qui l'Accademia prende le forme di un vero e proprio campus, fortemente autonomo con integrazione di funzioni didattiche e residenze, di modernità e tradizione costruttiva, un complesso che ricorda come l'Accademia, in quanto Istituzione che combina la salvaguardia delle tradizioni culturali e l'elaborazione artistica contemporanea, sia elemento fondamentale per lo sviluppo delle economie più avanzate.

La questione dell'ampliamento di Brera ha diversi precedenti progettuali, tra i quali il più rilevante è costituito dal progetto di Lingeri, Figini, Pollini e Terragni di ampliamento sul terreno dell'Orto Botanico, tra i manifesti del razionalismo lombardo per la purezza della sua forma lineare di trave reticolare sospesa in acciaio e l'idea di un corpo terrazzato come museo di scultura e spazio per la didattica *en plein air*, una soluzione basata su un programma in cui appare già chiarissima l'annosa questione dell'ampliamento degli spazi per la didattica. Ben dopo la ricostruzione è però il Soprintendente Franco Russoli a porre con grande lucidità la questione di Brera come vera questione urbana a partire dal necessario ampliamento della Pinacoteca da intendersi in tutto il suo valore di Museo d'arte centrale di Milano, con un patrimonio storico da arricchirsi criticamente attraverso i diversi lasciti delle collezioni private, in una relazione di sistema con gli altri musei del centro. Il suo progetto, che prevedeva l'utilizzo dell'acquisito Palazzo Citterio, pur con il contributo di James Stirling, scomparsi entrambi, attende ancora un'effettiva realizzazione, ma appare allo stato attuale non in grado di caricarsi delle questioni poste dalla didattica dell'Accademia, con il tempo fortemente accresciute per ragioni interne e ragioni generali del sistema nazionale. Tale incapacità deve considerarsi estesa anche alla proposta del trasferimento dell'intera Accademia di Belle Arti nella caserma Magenta di via Mascheroni. L'idea è lo sviluppo, applicato al caso dell'istituzione milanese, di quanto realizzato a suo tempo a Roma e servito in particolare alla costruzione del Maxxi sull'area romana della caserma Montello, il maggiore tra i musei di arte contemporanea italiani, costato, alla fine, oltre 150 milioni di euro¹. Tuttavia i corpi della caserma milanese sono, ad un esame attento, difficilmente compatibili con le esigenze produttive della didattica delle nuove discipline accademiche e la sua area limitata a disposizione, peraltro lontana e in una diversa parte di città rispetto alla sede storica, comporterebbe un trasferimento dispendioso per ritrovare una situazione, in termini di spazi disponibili, non dissimile dall'esistente.

La situazione italiana² vede oggi affiancate alle fondazioni storiche delle città capitali, una serie di sedi

Wang Shu, China Academy of Arts, Hangzhou, 2007.



costituite nella seconda metà del '900 e diffuse in centri locali, dove l'Accademia rappresenta – si veda per tutte il caso di Urbino – o può rappresentare una funzione urbana primaria costituente un presidio di attività in centri storici, molti dei quali destinati altrimenti ad un solo sviluppo turistico. Questa distribuzione, favorita dal quadro legislativo³ e caldeggiata dalle istanze della politica locale, si connette ad un'altra funzione fondamentale storicamente costitutiva dell'istituzione, quella della salvaguardia del patrimonio storico artistico attraverso le scuole di restauro. Entrambe queste questioni sono alla base della scelta dello scalo Farini come luogo per il trasferimento di alcune sezioni dell'Accademia di Brera, che costituisce non soltanto una necessaria riorganizzazione interna delle funzioni della scuola, ma, combinando le ragioni tipologiche dello spazio di natura produttiva delle due gallerie, con struttura a telaio di tipo *Hennebique*, con le ragioni insediative del luogo di un porto in terra di accesso al centro metropolitano e aperto sullo spazio del territorio, costruisce una fondamentale articolazione del sistema culturale milanese in grado di rilanciare la funzione dell'Accademia in ambito internazionale. La relativa neutralità degli spazi ed il progetto, reversibile e modulabile, assicurano la possibilità di mantenere e variare nel tempo quella commistione disciplinare di differenti ambiti

Pietro Lingeri, Luigi Figini, Gino Pollini, Giuseppe Terragni, Nuova sede dell'Accademia di Brera, Milano, 1935.



artistici e di compiti civili che è caratteristica precipua ed identitaria di Brera. In questo senso la collocazione allo Scalo Farini compone, in qualche misura, una possibile trasposizione dei fondamenti critici della Grande Brera, che superando gli *impasse* e liberando la forza dell'istituzione dalle decennali difficoltà del consolidamento e continuando ad intendere l'Accademia come unità viva e complessa, ne consente il rilancio delle funzioni didattiche quale fondamentale articolazione metropolitana, dacché come diceva Franco Russoli: “Si può pensare appunto a un sogno troppo ambizioso, presuntuoso e utopistico, ma io penso che senza utopia non si fa la realtà”⁴.

Note

1. Cfr. Ludovico Pratesi, *Perché l'Italia non ama più l'Arte Contemporanea. Mostre, musei, artisti, Castelveccchi*, 2017, pp. 54-60.
2. Cfr. Giovanna Cassese, a cura di, *Accademie patrimoni di Belle Arti*, Gangemi, Roma 2013.
3. Cfr. Giovanna Cassese, *Accademie di Belle Arti: identità, patrimonio e futuro dell'Italia*, ivi, pp. 39-41.
4. Franco Russoli, *Rapporti tra caratteri e funzioni settoriali e interdisciplinari nella struttura e attività del museo di Brera*, ora in Id., *Senza utopia non si fa la realtà. Scritti sul museo (1952-1977)*, p. 199.

Tesi di laurea alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano di Ascoupulu, Batsou, Dascalacos, Fussekis, Kamada, Motoyama, “Milano-Bovisa: riconfigurazione dello storico porto in terra metropolitana dal recupero del Cimitero Monumentale”; rel. Antonio Acuto e Guido Canella, 1978.



Scalo Farini. Una tradizione di ricerca in architettura
Luca Bergamaschi

“Oltre il nostro orizzonte, molto è ancora silenzio da risvegliare. Compito appassionante quanto il nostro, con cui continuiamo la lotta dei predecessori.”
E.N. Rogers, Esperienza dell’Architettura, 1958.

Nel 1801 il geografo Giacomo Pinchetti disegnava una accurata rappresentazione della pianta della città di Milano, ricordata per l’inserimento del maestoso e monumentale progetto dell’Antolini per il Foro Bonaparte; qualche anno più tardi, nel 1807, la Commissione di Ornato avrebbe riutilizzato la stessa carta, come base per il disegno dei “rettifili” di espansione urbana, vicenda che portò ad un’interpretazione univoca di quella pianta come espressione di un piano omogeneo per la città.

La critica architettonica ha in diverse occasioni riguardato questo disegno e tra questi vale la pena citare il giudizio di Guido Canella¹, che sul finire degli anni ’70 ribadiva l’inganno di come, in realtà, al suo interno coesistessero due concezioni diametralmente opposte: una visione antiurbana – il Foro dell’Antolini, legata alle grandi direttrici per la Francia e allo spostamento del centro direzionale dal centro della città – e uno sviluppo di una rendita immobiliare interna attraverso la rigenerazione urbana del centro di Milano costruita per rettifili, che non contemplava l’ipotesi di una pro-

Guido Canella, Nuovo insediamento Politecnico alla Bovisa, XVII Triennale di Milano, Milano, 1986.



duzione intesa a livello territoriale.

A partire da questo primo episodio architettonico, la direttrice Nord-Ovest (Sempione-Fiera) per il suo alto potenziale di trasformazione, nonché la sua straordinaria dotazione di relazioni e sistemi infrastrutturali verso l’hinterland produttivo milanese, resistette al lento processo di saldatura dei tessuti di espansione urbana. Annoverando importanti progetti di pianificazione urbanistica e architettonica realizzati e no², fu proprio questo il terreno di applicazione di numerose ipotesi di ricerca didattica della Facoltà di Architettura di Milano, proseguendo quella tradizione architettonica che faceva di questo settore della città un vero e proprio Museo dell’architettura moderna milanese³.

Con la dismissione e conseguente spostamento del polo fieristico nella zona di Rho-Fiera per far spazio al futuro sviluppo immobiliare, si chiuse il senso direzionale dell’asse Sempione-Fiera, concludendo di fatto una stagione di ricerca nella quale la presenza della Fiera giocava un ruolo rilevante come testa di un sistema di penetrazione che negava ogni ipotesi di decentramento del polo, quanto più proponendo una visione di articolazione metropolitana del sistema fieristico integrata da altre specifiche funzioni.

Guido Canella et al. Garibaldi-Farini-Bovisa-Expo-Fiera di Rho: nuova “città lineare” per la città policentrica lombarda, Milano, 2009.



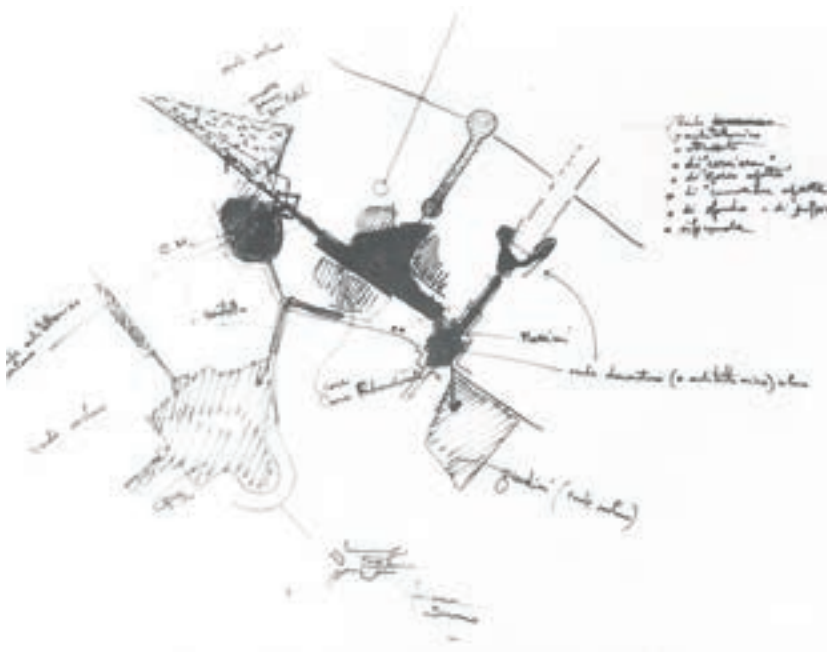
Quando ci si accorse dello Scalo Farini?

Verso il finire degli anni ’80 il filone di ricerca trovava un suo parallelo importante nell’asse Garibaldi-Bovisa, in cui oltre alla grande accessibilità conferitagli dalla confluenza delle direttrici storiche di comunicazione su ferro e gomma, lo smantellamento del parco produttivo stava producendo una progressiva trasformazione dell’area.

I primi progetti didattici vennero elaborati già a partire dagli anni ’70 all’interno del Laboratorio di Composizione architettonica del prof. Guido Canella, il quale propose prototipi quali variazioni sul tipo della *Staffa delle nuvole* di El Lissitsky-Mart Stam ed elaborò nel 1974 una proposta per il dipartimento tecnologico Politecnico nell’area ex Montedison a Bovisa.

Studi che portarono alla proposta per la mostra *Le città immaginate* alla XVII Triennale di Milano del 1987 per il Nuovo insediamento Politecnico alla Bovisa e qualche anno più tardi all’ipotesi di *Masterplan*⁴ di Antonio Monestiroli e che diedero l’avvio negli anni ’90 al processo di insediamento del polo universitario di via la Masa e via Durando.

Il nuovo asse nord-ovest divenne pertanto il motore di una lunga tradizione accademica di progetti e tesi di laurea – proseguite fino a qualche anno fa – sull’asse Garibaldi-Farini-Bovisa, che guardarono allo Scalo



come importante occasione urbana: un grande vuoto urbano da destinarsi a parco metropolitano attrezzato.

Tra le prime tesi di Laurea sullo Scalo Farini sviluppate all'interno della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano troviamo *Milano-Bovisa: riconfigurazione dello storico porto in terra metropolitana dal recupero del Cimitero Monumentale*⁵ del 1978, nella quale il tema dello scalo è strettamente connesso all'area di Bovisa a partire dal grande manufatto del cimitero Monumentale e dei depositi ferroviari.

Il prolungamento del “sistema” Monumentale lungo lo scalo ferroviario, divenuto viadotto pedonale e attrezzato, configura la banchina di attracco del porto della Bovisa. L'infrastruttura, pensata per adattarsi alle specifiche esigenze dell'area –ampliamento del cimitero, sport e servizi sociali– diviene pertanto elemento connettivo attraverso passerelle, “pontili” che permettono il superamento della barriera dello scalo e la distribuzione tra le diverse funzioni insediate nell'area.

Altro contributo importante arriva dal concorso ad inviti promosso dalla rivista Casabella nel 1979 per la sistemazione dell'area “Isola-Garibaldi-Porta Nuova” dove particolare interesse suscita il progetto di Vittoriano Viganò⁶, il quale partendo dalla considerazione del ruolo primario della Stazione Garibaldi e dai rapporti

esistenti e possibili con l'intorno urbano, estende il progetto fino allo Scalo Farini considerandolo parte di un sistema che non può essere limitato alla sola zona prescritta.

Negli anni più recenti, il Comune di Milano con Ferrovie dello Stato e Regione Lombardia attraverso uno specifico Accordo di Programma ha inserito lo Scalo Farini all'interno del programma di trasformazione degli scali ferroviari in via di dismissione mettendo in luce la contrapposizione esistente tra le diverse visioni di sviluppo per la città di Milano.

Nel 2009 la Scuola di Architettura civile del Politecnico di Milano ha raccolto l'invito dell'Assessore allo sviluppo del territorio del Comune di Milano ad affrontare questi temi attraverso la sperimentazione didattica.

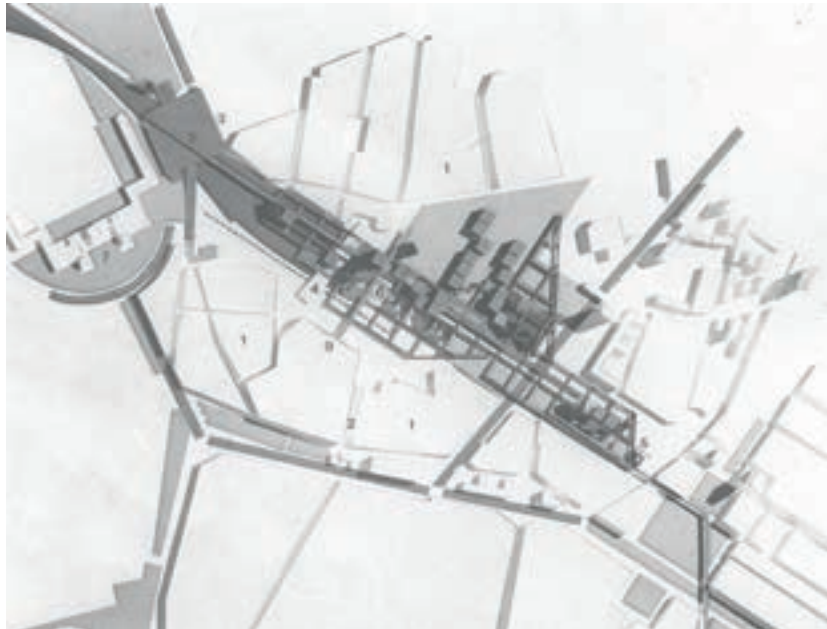
I risultati di un primo lavoro di studio dell'area sono stati discussi nel seminario *Milano scali ferroviari. Trasformazioni urbane, ruoli e dinamiche territoriali* che si è svolto il 20 luglio 2009.

Nel successivo workshop *Milano. Scali ferroviari e trasformazioni urbane*⁷ le proposte progettuali sono state elaborate sotto la guida dei docenti della Scuola, producendo esiti molto differenti.

Se da un lato diverse ipotesi hanno cercato di rendere compatibile la sproporzione immobiliare indicata dall'AdP, altri gruppi di ricerca hanno cercato di proseguire l'ideologia di ricostruzione di una direttrice strutturale economica-direzionale (Garibaldi-Expo) attraverso una progressione di funzioni strategiche, in cui la parte residenziale è relegata ad un ambito ristretto. Con la pubblicazione di *La parte elementare della città. Progetti per Scalo Farini a Milano*⁸ la ricerca è stata indirizzata ad avvicinare la disciplina centrale dell'architettura – la composizione architettonica – ad altri ambiti della costruzione della città, in cui progetti sono stati affrontati attraverso la qualità del progetto urbano nel comparto residenziale.

Guardando allora alla lunga tradizione di ricerca architettonica e al panorama di progetti molto vario attorno al tema del recupero urbano dello Scalo Farini⁹, resta ancora attuale la convinzione che l'insediamento di funzioni strategiche a scala metropolitana e territoriale – l'architettura pubblica dei servizi – unita alla forte accessibilità dei luoghi, sia il punto di partenza necessario di questo rinnovamento.

Vittoriano Viganò, *Progetto per la Zona 2 “Isola-Garibaldi-Porta Nuova”*, Milano, 1979. Il sistema del verde nel quadrante nord-est di Milano in relazione all'area del centro direzionale e modello di progetto.



Note

1. Si rimanda al saggio di Guido Canella, *Il “Genius loci” della Direttrice Nord-Ovest*, in “Hinterland”, n.19-20, Dicembre 1981, pp. 80-91. Testi estratti dalle lezioni tenute all'interno del corso di Composizione architettonica alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano nell'Anno Accademico 1979-1980.
2. Tra i progetti più significativi si ricordano il progetto per il *Foro Bonaparte* di Giovanni Antonio Antolini (1800), il Piano di *Milano Verde* di F. Albini, I. Gardella, G. Minoletti, G. Pagano, G. Palanti, G. Predeval, G. Romano (1937), *La città orizzontale* di Marescotti-Diotallevi (1940), il Piano A.R. di F. Albini, L. Belgiojoso, P. Bottoni, E. Cerutti, I. Gardella, G. Mucchi, G. Palanti, E. Peressutti, M. Pucci, A. Putelli, E. N. Rogers (1945), proposte e piani per la *Fiera di Milano* di G. De Finetti (1946-1951), *Quartiere QT8* di P. Bottoni (1947), *Quartiere Gallarate* di C. Aymonino (1970).
3. G. Canella, *Il “Genius loci” della Direttrice Nord-Ovest*, cit.
4. Schemi planimetrici e progetti pubblicati nel saggio di Antonio Monestiroli, *Progetto di un nuovo insediamento del Politecnico alla Bovisa*, in “Quaderni del dipartimento di progettazione dell'architettura”, n. 11, 1990, pp. 11-26.
5. Ascoupulu, Batsou, Dascalacos, Fussekis, Kamada, Motoyama, “*Milano-Bovisa: riconfigurazione dello storico porto in terra metropolitana dal recupero del Cimitero Monumentale*”, relatori A. Acuto e G. Canella, 1978. Tesi di laurea alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, pubblicata in “Hinterland”, n. 4, Luglio/Agosto 1978, pag. 43.
6. Progetto inserito all'interno del saggio *Progetti per la Zona 2 “Isola-Garibaldi-Porta Nuova”*: Gae Aulenti, Lodovico

Belgiojoso, Guido Canella, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Franca Helg, Vittoriano Viganò, Marco Zanuso, pubblicato in “Casabella”, n. 451/452, Ottobre/Novembre 1979, pp. 96-118.

7. Progetti pubblicati in *Milano scali ferroviari. Workshop della Scuola di Architettura Civile*, a cura di Sara Protasoni, Libraccio Editore, 2012.

8. Progetti pubblicati in *La parte elementare della città. Progetti per Scalo Farini a Milano*, a cura di Raffaella Neri, collana “Ricerche in composizione urbana”, Lettera Ventidue Edizioni, 2014.

9. Cfr. in particolare la tesi di laurea alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano in collaborazione con alcuni docenti di Brera, *Per Campus Brera un nuovo modello teresiano. Scalo Farini Milano*, Costanza Iafelice, relatori: G. Fiorese, V. Donato, I. Moia, S. Recalcati, A. Scaramuzzi, M. Acito, con G. Campaiola, M. Grandi, P. Gallarani, A.a. 2010-11.



Un grosso e bizzarro paese.
Fisiologia dello scalo Farini, cenni per una ricostruzione storica
Stefano Cusatelli



S'intende qui comporre una serie di note di storia urbana ed edilizia come viatico del progetto per la nuova sede distaccata dell'Accademia di Brera allo Scalo Farini. Fin dalla sua fondazione e costantemente nelle tappe principali della sua esistenza Brera e il suo palazzo si sono strutturati come istituzione di alta cultura e dotazione urbana fondamentale in attuazione alla visione teresiana che vedeva nell'insegnamento dell'arte un compito primario dello stato imperiale costitutivo della sua stessa identità¹. Di fronte alla non più differibile necessità di riunire ed accorpare diversi dipartimenti dell'Accademia l'opzione dello scalo Farini e la postulata collocazione nei due corpi maggiori dei suoi depositi appare, con sempre maggiore chiarezza, come scelta strategica metropolitana, in grado di rilanciare dal punto di vista operativo un'istituzione antica e fondamentale e insieme di accompagnare positivamente la grande trasformazione del maggiore fra gli ex scali ferroviari milanesi. Tale indirizzo per essere realmente efficace come architettura deve compiersi coscientemente con un'attenzione alla storia non quale ricerca di legittimazione², ma come esame critico dei materiali e ricostruzione delle linee di forza della costruzione metropolitana, su cui impostare i fondamenti di una nuova qualità urbana e di nuove relazioni. In questo senso la

Cesare Beruto, Progetto del Piano Regolatore di Milano, prima versione, 1884.
Cesare Beruto, Progetto del Piano Regolatore di Milano, versione definitiva, 1889.

Giovanni Pavia, Angelo Masera, Milano Piano Generale Regolatore Edilizio e di Ampliamento, 1912.
IGM 1914, Fogli Bollate e Milano Ovest, particolare.



storia dello scalo Farini e dei suoi edifici principali si deve compiutamente intendere nel suo incontro con quella dell'Accademia non per la sua virtuale autonomia rispetto alla compagine urbana, ma come vicenda di appartenenza costitutiva ad un luogo, ad una città, ad un territorio. La costruzione stessa dello scalo, nella sua autonomia e parziale sovra-ordinazione ai piani urbanistici e poi nella sua reale edificazione, nasce quale espressione del rapporto funzionale ferrovia-città e diviene immediatamente elemento strategico, di modo che appare oltremodo avventuroso e scorretto il comune sentire degli scali come terra di nessuno (e anche come proprietà esclusiva) e ferita da urbanizzare al più presto con monofunzionalità in luogo della commistione funzionale originaria e si rivela il ruolo fondamentale che questi comparti policentrici hanno avuto e devono necessariamente continuare ad avere come organi vitali di relazione della città e della regione con il suo territorio a breve, media e lunga distanza, dunque non solo spazi non più interclusi e disponibili, ma nuclei propulsivi di forze liberate per la trasformazione di Milano.

Come avviene costantemente nella costruzione urbana esiste una relazione profonda che lega la costruzione

di un luogo alla sua prima natura, che si esprime in caratteri generali permanenti e che anche qui possiamo ritrovare guardando al passato in dimensione diacronica. Questa natura originaria è propria di un territorio dove la trama delle rogge e delle cascine, dei borghi e delle vie di accesso a Milano configura quello che Carlo Cattaneo definisce nel suo complesso un *porto franco*: “il porto franco della città [...] congiunto alla libera campagna come un porto franco è congiunto al libero mare”³ e tale è il luogo in cui s'insedierà lo scalo Farini. È così possibile osservare attraverso la sequenza dei catasti sette-ottocenteschi⁴, teresiano (1756) e lombardo-veneto (1887), il sito prima e subito dopo la costituzione metropolitana con l'annessione dei Corpi Santi (1873), un momento decisivo per il destino di Milano, un: “punto di rottura, di contraddizione unico, ma decisivo”⁵, che combina tensioni in differenti direzioni, una sorta di sovrapposizione della città alla campagna e che si riflette in questo punto nella costruzione di quel dualismo tra Cimitero Monumentale e Scalo che ancora permane nell'assetto urbano. In questo incontro si palesano, in altre parole, due piani di costruzione della città paralleli e in qualche misura anche indipendenti. Così nella storia di Milano subito dopo l'annessione dei Corpi Santi s'imposta un processo di costruzione metropolitana solo apparentemente fondato sulla dialettica,

Magazzini dello Scalo Farini, in La Stazione Centrale di Milano inaugurata l'anno IX E.F., Ministero delle Comunicazioni, Milano 1931, p.58. Corriere della Sera, 16.11.1921, p.5.



ma in realtà con una gerarchia non dichiarata, nella quale i piani, per oltre trent'anni, si trovano a seguire avanzamenti e modifiche della sovrastruttura ferroviaria. Questa raggiunge un primo assetto compiuto negli anni '80 di fine Ottocento nelle forme di una circonvallazione del ferro, quando si raccolgono le linee convergenti su Milano dai punti diversi della Milano Monza, Milano Como, Milano Venezia attraverso Treviglio, Milano Torino e Milano Vigevano. Alla Milano Torino, dotata fin da subito del raccordo per Vigevano (che nell'area del futuro scalo Farini lambisce quell'oratorio di San Rocco che darà alla località il nome ancora oggi presente nella nomenclatura delle ferrovie), e che proseguendo giunge al bivio dell'Acqua Bella, dove si separano le linee per Venezia e per Piacenza, è affidato il compito di secante principale, accoppiando linearmente i due impianti della Stazione Centrale e dello scalo merci di Garibaldi. Il tracciato e la posizione della stazione centrale di transito sono quelli determinati dal decreto imperiale di Francesco Giuseppe⁶ e la sua costruzione è affidata all'ingegnere della compagnia Paris Lyon, Louis-Jules Bouchot e conclusa con l'inaugurazione di Vittorio Emanuele II (1864). L'opera aderisce al modello francese di una rete ferroviaria quale unione di città diverse, caratterizzando in senso statalista e centralista lo sviluppo ferroviario e metropolitano di Milano⁷. Tut-

tavia, nella costruzione ferroviaria entrano direttamente anche le questioni dei traffici delle merci che crescono esponenzialmente all'apertura dei trafori alpini del Frejus (1871) e del Gottardo (1882), tanto da portare, subito dopo la costruzione dello scalo Garibaldi, al grande impianto del Sempione (1883-84), che per oltre vent'anni resterà il maggiore degli scali milanesi. Esiste dunque fin dall'inizio un grado d'indipendenza nel ruolo degli scali che rispondono ad una logica insediativa di sistema di lunga distanza, metropolitana e territoriale, indipendenza che deve indurre al loro rispetto quali luoghi della possibile trasformazione, laboratori in cui costruire un futuro di Milano, in una chiave nuova e diversamente produttiva. Questo processo fondativo di Milano quale metropoli industriale è illustrato dalle pagine di *Milano tecnica dal 1859 al 1884* pubblicato dal Collegio degli Ingegneri ed Architetti, dove il saggio *Ferrovie e Stazioni* di Cesare Osnago prefigura lo sviluppo futuro della rete milanese⁸. Il disegno del ferro e con esso l'impostazione della questione degli scali perviene alla pianificazione urbana con il piano dell'Ingegnere Beruto, che si trova a mediare le istanze di sviluppo della città borghese con le conseguenze delle opere già attuate dalla rete dei trasporti. Evidenti sono gli ostacoli che il rilevato ferroviario pone alla espansione in essere della città, lampanti nel caso dello scalo del Sempione che ingombra visibilmente la zona di espansione a tanta redditività a ovest del castello Sforzesco. Nell'area del futuro scalo Farini il piano nel suo primo progetto (1884) consolida la presenza del cimitero monumentale con un parterre verde a scacchiera che invade lo spazio esterno alla linea ferroviaria, ma che nella versione definitiva (1889) lascia il posto ad un'articolata geometria triangolare a fianco della quale si imposta a nord-est la trama di un disegno che coniuga i divergenti orientamenti dell'asse del Monumentale e di quello della via Farini, e che resta irrealizzato a motivo della costruzione dello scalo.

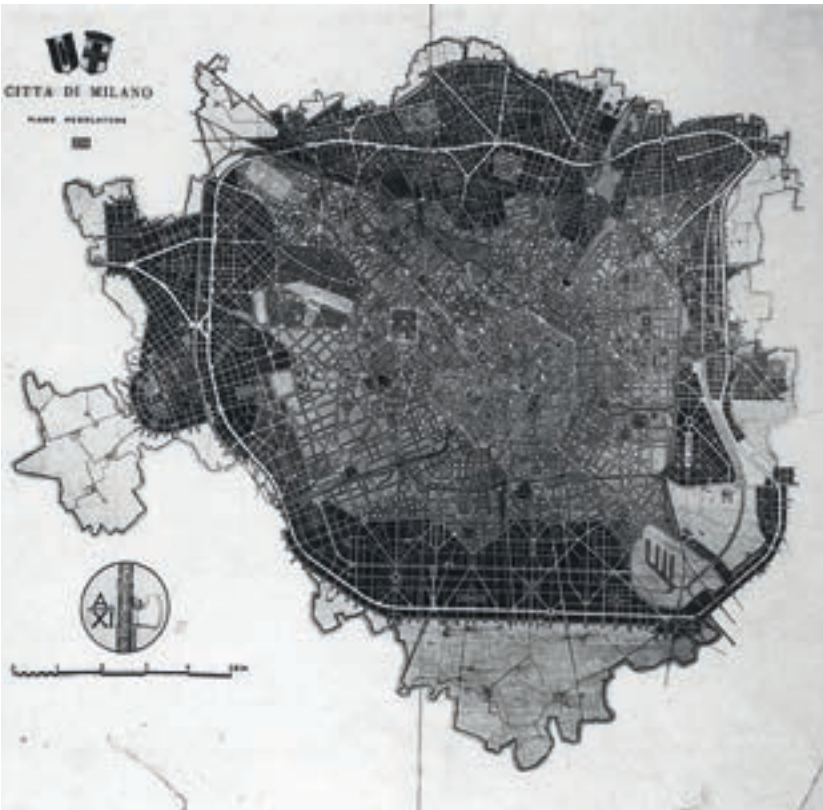
Proprio con il piano Beruto appare tutta la provvisorietà sul piano del rapporto con la città della soluzione del nodo ferroviario, questione che si intende risolvere con una prima commissione presieduta dall'assessore Tagliasacchi (1884), che diviene cinque anni dopo commissione ministeriale. Con l'assunzione a parte dello Stato dell'esercizio della rete ferroviaria nazionale e la nascita delle Ferrovie dello Stato (1905), la giunta comunale istituisce una nuova commissione presieduta dal Rettore del Politecnico l'ingegner Giuseppe Colombo che elabora il piano di sviluppo definitivo coerentemente ai principi espressi nel suo saggio *Milano industriale* (1881), piano subito adottato dalle Ferrovie e fondato su due pilastri: l'abbandono della vecchia stazione di transito e la costruzione di una nuova Stazione Centra-

le di testa e insieme l'abbandono dello scalo di porta Sempione e di quello di Porta Garibaldi e la creazione alle spalle del cimitero monumentale del nuovo grande scalo di Farini. Completano la rete la costruzione di una nuova stazione di smistamento ad est, la futura Lambrate, di un nuovo scalo merci per le derrate alimentari a Porta Venezia e la conferma degli scali di Porta Romana, di Porta Genova e di Porta Ticinese. Il tracciato con l'abbandono della corrispondenza originaria tra Garibaldi e Centrale si sposta, in particolare nella parte a nord, sensibilmente più all'esterno. La commissione opera concordemente con la direzione delle ferrovie dello Stato che fa proprio il piano dotandolo di un adeguato progetto tecnico. Le opere vengono approvate l'anno successivo con un decreto reale e iniziate immediatamente.

È nel piano degli ingegneri comunali Angelo Pavia e Giovanni Masera (1909-12) che la struttura dello scalo Farini appare per la prima volta in tutta la sua imponenza, con la dizione "Nuovo scalo merci p.v." (piccola velocità) occupando interamente le aree a ridosso del Monumentale e di fatto isolandolo a nord, seguendo una linea allargata rispetto ai tracciati degli isolati di Beruto e prevalendo nel disegno della città. Il suo profilo mistilineo combina una curva nella parte settentrionale, a delimitare il ventaglio allargato dei futuri binari, con una retta corrispondente ad una fascia di una certa profondità parallela al tracciato ferroviario che si allunga quasi a raggiungere le officine del gas di Bovisa. L'estensione verso nord-ovest comporta nel disegno urbano un'importante variante stradale alla circonvallazione esterna di Beruto, da cui si distacca raggiungendo con un raccordo ad "L" l'attraversamento in quota del ponte della Ghisolfia sulla linea ferroviaria. Appare evidente l'esigenza di dare allo scalo, una delle aree decisive del piano, la massima estensione possibile, tanto che anche il suo profilo meridionale appare definito, quale elemento prevalente nel disegno urbano, dalla possibile collocazione sul perimetro delle future componenti accessorie dello scalo, ammettendo un'unica variazione obbligata dalla presenza della quattrocentesca villa Simonetta. I lavori di Farini, dopo l'iniziale difficoltà, devono procedere speditamente, tanto che le due maniche dei magazzini generali appaiono rilevate per la prima volta nella carta IGM 1914.

Se i materiali disponibili dell'archivio FF.SS. non consentono al momento una conferma certa della data di ultimazione è però il più importante quotidiano milanese, il *Corriere della Sera* che nell'immediato dopoguerra⁹ riporta la notizia dell'inaugurazione dello scalo Farini facendola risalire al 16 settembre 1921 e dando dello scalo la seguente definizione: "Chi la visiti oggi

Cesare Albertini, Piano Regolatore della Città di Milano, 1933.



[...] ha l'impressione di varcare le porte di un grosso e bizzarro paese". Dei due corpi paralleli dei magazzini dice testualmente: "Enormi e suscettibili di un sopralzo che già si prevede probabile e per cui già tutto è predisposto, questi magazzini coprono un'area di 22.000 m², senza contare 6000 m² dei piani caricatori scoperti e sono costruiti con la linea perimetrale a denti di sega per meglio svincolare il carico scarico sui fasci binari intermedi ed esterni"; e nella premessa li indica come già in uso e quindi già, con ogni probabilità costruiti al momento della guerra che: "poté largamente valersene, accasermando soldati e macchine". In seguito, i magazzini appaiono fotografati e in piena attività nel volume che celebra la conclusione dei lavori della Stazione Centrale¹⁰ (1934).

Il piano Albertini (1933-34) mostra nei riguardi dello scalo Farini tutta la banalità del suo funzionalismo normativo, del suo procedimento animato da un'ideologia corporativa che procede per identificazione e isolamento degli elementi urbani. Nulla si dice del disegno interno dell'area all'epoca quasi interamente completato E lo spesso perimetro che la separa dal contesto urbano è quello di un'altra barriera di cinta che non ammette inclusione o discussione critica e che finisce per separare irreversibilmente le funzioni del traffico merci ed



il loro paesaggio dalla vita della città. Il piano contiene dunque nell’area di Farini l’evoluzione estrema del progetto dello scalo che quale involuzione resta inattuata. Si tratta dell’idea della demolizione del primo anello ottocentesco del nodo di Milano, demolizione completa che avrebbe dovuto comprendere anche il tracciato della linea che da Farini conduceva a Garibaldi e alle Varesine, dove si trovava lo scalo merci Garibaldi originario. La mancata attuazione di tale demolizione consentirà di aprire nel dopoguerra la moderna stazione di Garibaldi (1961-63), progettata da Eugenio Gentili Tedeschi, e a riprova della forza delle permanenze dei tracciati urbani il percorso del Passante seguirà parzialmente il sedime dell’originario terrapieno ferroviario. Il progetto definitivo e completo dello scalo Farini elaborato già dall’anteguerra è però diffuso pubblicamente solo al momento della ultimazione dei lavori della Stazione Centrale¹¹. Nel complesso il progetto occupa l’intera area a disposizione, ma alcune delle opere non risultano mai attuate. Nell’estremo ovest verso il ponte di via Farini è posto il comparto chiuso della regia dogana, con al centro il magazzino a denti di sega, articolato su due piani, per le merci soggette al dazio, verso l’esterno l’edificio tutt’ora esistente del grande portale e intorno sul perimetro una serie di fabbriche destinate ad altre funzioni doganali. La gran parte dello scalo è occupata

secondo una disposizione a fasce sovrapposte. Nell’area più settentrionale vi sono l’officina e le tettoie della squadra rialzo, precedute sulla diagonale del perimetro da un fascio di binari per la manovra. Nella fascia immediatamente sottostante stanno i grandi magazzini tuttora esistenti di cui è previsto l’utilizzo solo per gli arrivi. La fascia centrale ospita invece il magazzino, di dimensioni più ridotte, per le partenze, servito da un altro fascio di binari sottostante. In entrambe queste fasce centrali la corsa dei convogli si arresta non essendo prevista la prosecuzione del traffico verso Garibaldi. Nell’ultimo spicchio inferiore sta il deposito degli infiammabili. Completa la dotazione dello scalo un magazzino officina per le locomotive, a pianta lunata, che serve il fascio superiore degli arrivi.

Veniamo ora ai disegni dell’archivio delle FF.SS. che riguardano i magazzini generali oggetto del progetto della nuova sede dell’Accademia. L’archivio ha restituito sino ad ora un piccolo *corpus* disomogeneo di 6 disegni diversi¹². Questi recano ognuno una precisa codifica numerica che identifica la corrispondenza con l’edificio e/o la serie delle tavole, ma mancando il riferimento ad un registro e non essendovi su di essi una diversa indicazione di data non è possibile una loro datazione. Nel caso della principale pianta d’insieme e soprattutto in quelli della sezione trasversale, della pianta e del prospetto, si tratta, a giudicare dalla grafia *Art Deco* dei caratteri, di elaborati del primo quarto del ’900, mentre il disegno della nuova pensilina a coprire la banchina centrale, ottenuto con la giunzione di due disegni di tempi diversi, appartiene, per grafia e tecnica, in particolare nella sezione trasversale, agli anni finali del ’900. Il maggiore interesse va chiaramente ai disegni più antichi e che rappresentano gli edifici costruiti. In particolare, appare importante la sezione trasversale del magazzino di partenza che mostra un edificio di tre campate con la parete in diagonale a dente di sega, sezione che non si accoppia alla pianta seguente di un edificio con la stessa denominazione, ma che presenta una sola fila di pilastri centrali. Sono precisamente indicati l’esatto profilo costruito dei portali trasversali, le strutture sezionate delle travi trasversali e insieme il tipo delle fondazioni su plinti annegati nella terra attraverso il basamento, rialzato di circa 1 m. e composto da un terrapieno con materiali di riporto e senza vespaio. Si tratta dunque con ogni probabilità di uno dei disegni del progetto originale. Non è invece riconducibile alla realizzazione la citata pianta del magazzino merci in partenza con una sola fila di pilastri interni, che potrebbe riferirsi al previsto magazzino per le partenze, più piccolo, ipotizzato al centro dell’area nel piano generale, immaginato con una struttura di luce molto

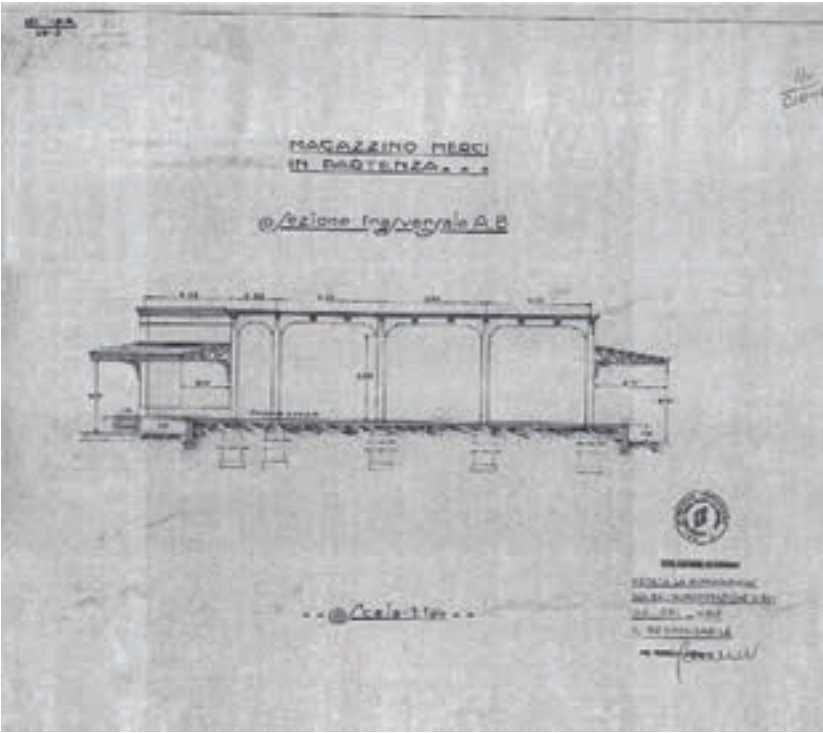
maggiore non essendo in programma un suo rialzo, ma poi non realizzato. Corrispondente alla realizzazione è invece il disegno del prospetto, che però presenta nella sezione, accanto al disegno del portale chiuso da una saracinesca con avvolgibile, una pensilina a sbalzo che non dovrebbe mai essere stata realizzata secondo queste indicazioni. Infine, sempre corrispondente alla realizzazione, ma come detto composto unendo due disegni di tempi diversi, è il progetto per la pensilina coperta interna, che deve ascrivarsi, come detto, agli ultimi vent’anni del ’900.

Che cos’è stato dunque e cosa può essere questo: “grosso e bizzarro paese” di cui si è inteso tracciare qui una sorta di filologia? È stato uno dei luoghi di primaria importanza del sistema ferroviario di Milano ed è oggi il terreno in cui si giocano di nuovo, nella *grande trasformazione*¹³, i destini di Milano. È stato e può essere un officina, ieri delle ferrovie, oggi dell’Accademia. È stato ed è un prato, un terreno incolto, un’ortaglia. Può essere nuova *Braida*.

Note

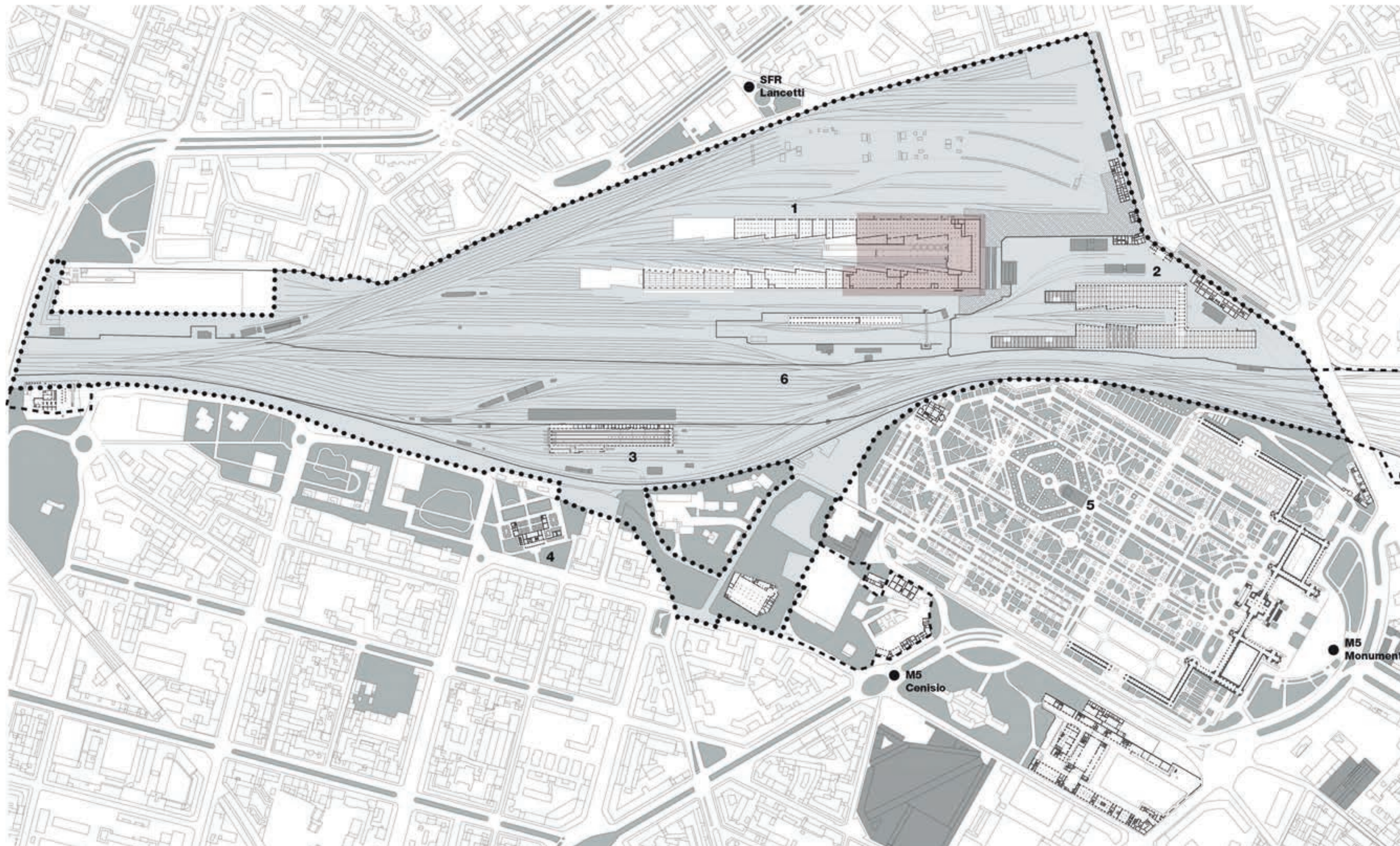
1. Cfr. Helmut Reinalter, *Le riforme universitarie in Austria al tempo di Maria Teresa*, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell’età di Maria Teresa*, A. De Maddalena, E. Rotelli, G. Barbarisi, a cura di, Vol. III, *Istituzioni e società*, p. 836: «Lo stato voleva utilizzare questi esperimenti di riforma per i suoi obiettivi politici e di benessere sociale; il che ebbe come conseguenza una forte riduzione dei diritti particolari e la dissoluzione del particolarismo corporativo, l’abolizione del monopolio culturale ed educativo dei gesuiti [...], al quale doveva sostituirsi un’opera programmata per il benessere sociale e il progresso».
2. Cfr. Marc Bloch, *Apologia della storia o mestiere di storico*, (1949), Einaudi, Torino 1978, p. 29: «Il problema dell’utilità della storia, nel ristretto significato pragmatico del termine “utile” non va confuso con quello della sua legittimità, più propriamente intellettuale».
3. Cfr. Carlo Cattaneo, *Sui dazi suburbani di Milano - Tre lettere e una risposta*, 1863, in *Scritti economici*, vol. III, Le Monnier, Firenze 1956, pp. 418-439.
4. Gabriella Guarisco, *Gli scali ferroviari di Milano: la conservazione nella trasformazione*, in S. Protasoni, a cura di, *Milano Scali Ferroviari*, Libraccio, Milano 2013, p.161.
5. Guido Canella, *L’architettura del ferro e del mattone*, «Casabella», 451-452, ott.-nov. 1979, pp. 24-28.
6. Decreto imperiale, 23 luglio 1857.
7. Cfr. Giuseppe De Finetti, *Milano costruzione di una città*, G. Cislighi, M. De Benedetti, P. Marabelli, Hoepli, Milano 2002, parte IV, cap. III Le ferrovie, pp. 508-513.
8. Cfr. Angelo Torricelli, *Ferrovie e stazioni: struttura della città, “catastrofi” urbane*, in G. Fiorese, a cura di, *Milano Zona 2: Centro direzionale, Greco*. Zara, Comune di Milano, Milano 1987, p.121.
9. *Corriere della Sera*, 16 novembre 1921, p. 5.
10. *La Stazione Centrale di Milano – Inaugurata l’anno IX E.F.*, Monografia Ufficiale Ministero delle Comunicazioni,

Ministero delle Comunicazioni-Ferrovie dello Stato, Riordinamento dei Servizi Ferroviari a Milano, Piano Generale, s.d. Scalo Mercati a P.V. di via Farini, S.D. Magazzino Mercati in partenza, sezione trasversale A-B, Scala 1:100, s.d. Archivio Storico F.S., Milano.



Milano 1931, p. 58.

11. Ministero delle Comunicazioni – Ferrovie dello Stato, Riordinamento dei servizi ferroviari a Milano, Piano generale, s.d., Archivio Bertarelli, OP T 58.
12. N. 6 tavole 161 / C 10-13, archivio delle FF.SS. di Milano Greco.
13. Cfr. Karl Polanyi, *La grande trasformazione. Le origini economiche e politiche della nostra epoca*, 1944, Einaudi, Torino 2010.



Planimetria dello Scalo Farini con le piante degli elementi notevoli e l'area interessata dal progetto:

1. Ex deposito merci; 2. Ex deposito Dogana; 3. Deposito FS San Rocco; 4. Villa Simonetta;

5. Cimitero Monumentale; 6. Fascio dei binari in esercizio.

Masterplan per il Campus dell'Accademia di Brera (Campus delle Arti – Accordo di Programma).
Disegni di studio con le fasi di sviluppo.

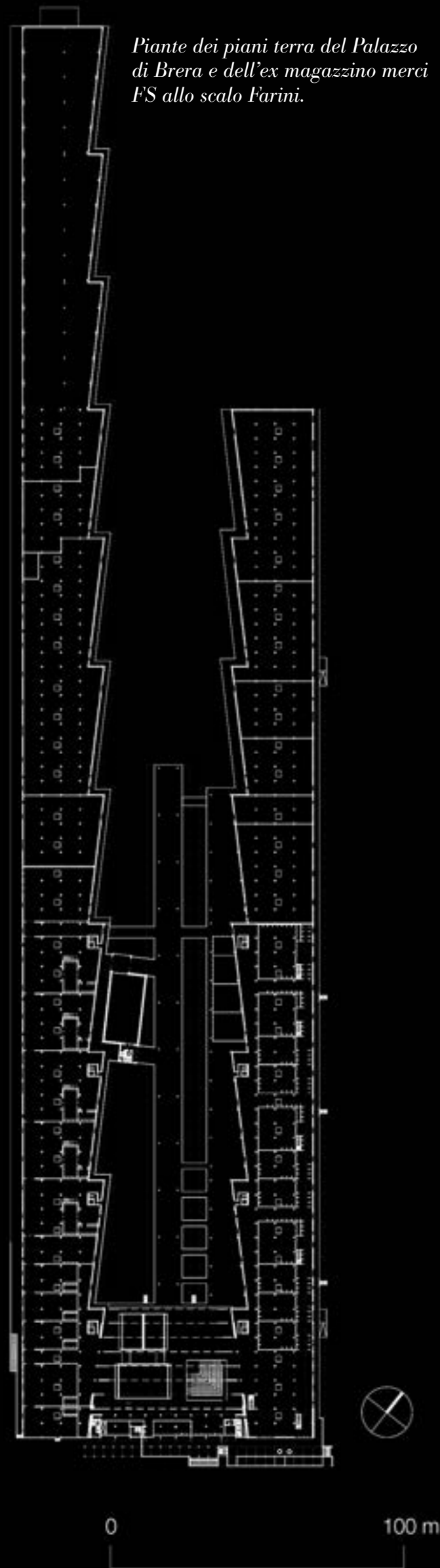
TEATRO OPERA
BIBLIOTECA
TEATRO
TEATRO ALDO BRONZI
15000 mq
1:2000
LM.
19/6/2019



Distribuzione, tipologia e fasi della nuova Accademia
Luca Monica



Piante dei piani terra del Palazzo di Brera e dell'ex magazzino merci FS allo scalo Farini.



L'Accademia di Brera allo Scalo Farini in termini di spazio

L'Accademia, per far fronte al grande numero di studenti e di insegnamenti, è attualmente distribuita in più sedi didattiche e nel complessivo occupa circa 15.500 mq per circa 4.500 studenti. La sede storica, nel monumentale complesso di Brera e ex chiesa di San Carpofo, occupa circa 9.600 mq, mentre le altre sedi esterne in affitto sono nella vicina casa di via Fiori Oscuri e nelle sedi distaccate di viale Marche e di Arcore per circa ulteriori 5.900 mq.

Diverse sono le ragioni della necessità di ampliamento in una nuova e più razionale sede distaccata, un tema che ha percorso la storia dell'Accademia per tutto il Novecento con diversi progetti e che la accomuna a molte accademie europee, che hanno invece goduto di moderni ampliamenti. Ci sono ragioni tipologiche, per cui le attività didattiche laboratoriali richiedono spazi di tipo nuovo e di dimensioni e dotazioni difficilmente compatibili con la sede storica di Brera e che devono prevedere libertà e flessibilità di espansione. Ci sono ragioni di costante crescita di una offerta formativa che tende ad interessare un numero sempre maggiore di studenti, non più compatibile con la congestione degli spazi fisici. Ci sono ragioni di economia, di ottimizzazione e migliore sfruttamento degli spazi per l'accorpamento di sedi ora sparse in spazi distanti e inadeguati. Infine ci sono ragioni di nuove e più ampie opportunità spaziali, per esposizioni e altri nuovi usi, aperti alla città e per il mondo delle arti.

L'Accademia ha in questi anni iniziato un'indagine istruttoria interna sulla dotazione degli spazi in uso e sul loro possibile sviluppo, consentendo anche l'opportunità di una riflessione sul consolidamento e potenziamento degli insegnamenti nei suoi aspetti pedagogici e scientifici. Sulla base di questa istruttoria è stato possibile predisporre un primo quadro esigenziale relativo alle diverse Scuole coinvolte: Progettazione artistica per l'impresa e Nuove tecnologie, Restauro, Scultura e Scenografia.

La previsione insediativa del nuovo campus di Brera allo Scalo Farini, riguarda soprattutto due nuclei didattici: quello relativo agli insegnamenti dei laboratori artistico-progettuali e quello relativo ai laboratori strumentali attrezzati di maggiori dimensioni, prevalentemente di scultura e di restauro.

Questi avranno l'opportunità di una più razionale integrazione di laboratori e servizi condivisi, oltre a nuovi grandi spazi di lavoro, prima non disponibili.

Il programma è organizzato integrando gli spazi della didattica con le altre funzioni condivise oggi necessarie, quali gli spazi per i docenti, gli spazi liberi di studio, l'a-

trio per esposizioni e presentazioni, la biblioteca, l'aula magna. All'interno del complesso, ma con requisiti di accesso aperti al pubblico, sono gli spazi espositivi per mostre temporanee e collezioni del patrimonio dell'Accademia, la caffetteria e il bookshop.

La superficie totale individuata è di circa 15.000 mq per 1.880 studenti.

Filosofia generale dell'intervento è quella di considerare le due maniche principali — che sono anche storicamente il primo impianto del deposito ferroviario — come il nuovo monumento di Brera, con gli spazi più adatti tipologicamente e rappresentativi per un nuovo utilizzo per aule e laboratori didattici e spazi di studio. La loro consistenza fisica, a telaio in calcestruzzo armato, realizzato a inizio Novecento con tecnica costruttiva *Hennebique*, si presenta ancora in buono stato di conservazione e ricca di grande fascino spaziale, soprattutto nella sua prospettiva di profondità delle gallerie, che vengono completamente liberate dalle murature e tramezzi presenti per tutto il loro sviluppo di 175 m. Gli allestimenti interni delle aule e laboratori, saranno infatti formati da telai vetrati, liberi e strutturalmente indipendenti dalla costruzione originaria che consentiranno perciò una quanto più profonda visibilità delle gallerie.

La particolare tipologia delle gallerie presenta un ritmo abbastanza fitto nella maglia dei pilastri (m 4,90 x 6,50) che obbliga a tenerne conto nella suddivisione e distribuzione delle aule. Tuttavia gli spazi eccedenti non saranno inutilizzati, in quanto parteciperanno dell'uso aperto che le gallerie in certe zone consentono, come spazi di collegamento, di relazione e di studio libero per gli allievi dell'Accademia.

Le parti dell'ex deposito aggiunte nel tempo oltre alle due maniche parallele tra la corte dei binari, vale a dire la palazzina frontale di ingresso, le pensiline interne e l'atrio in struttura metallica sono mantenute e in parte riadattate, integrandole con le aggiunte necessarie al nuovo uso, architettonicamente identificabili e reversibili, confermando un processo storico di incrementi continui, evitando demolizioni non necessarie, con un senso morale e estetico di economia dell'uso delle fabbriche.

La storia del progetto, attraverso lo sviluppo degli studi e i disegni, inizia proprio dalla comprensione della profondità prospettica della fitta maglia dei pilastri nelle gallerie, quasi come in uno sfondato scenografico bibbienesco.

Il progetto pertanto disegna una seconda struttura a telaio, con ampie parti vetrate per ricavare le partizioni interne necessarie al funzionamento delle aule, dei laboratori e degli spazi di servizio e di relazione. S'intende

richiamare la tradizione più nobile del razionalismo milanese, che procede da Edoardo Persico in avanti, ma che ha un suo specifico antecedente proprio nel telaio strutturale a nodi rigidi in cemento armato che si vuole rendere percepibile in tutta la sua possibile suggestione spaziale.

Ulteriore tema tipologico è quello dell’uso dei piani soppalcati nell’insegnamento artistico, che appartiene di fatto alla cultura architettonica di tutto il Novecento, nel disegno degli atelier, distaccati su un secondo livello, più appartato e funzionale alle attività del docente, lo studio e la ricerca, ma sempre aperti e in prossimità dello spazio didattico vero e proprio.

Il progetto compone con questa tradizione, costruendo spazi su più livelli, differenziati nei diversi sistemi di aule e laboratori, che si possono riassumere nei due tipi di moduli didattici previsti per la galleria sud e per la galleria nord.

Fase di prima occupazione (fase zero)

In una prima fase di occupazione del complesso dell’ex deposito FS allo Scalo Farini è possibile prevedere un primo utilizzo allocando le due scuole attualmente dislocate nella sede distaccata di viale Marche (la Scuola di Progettazione artistica per l’impresa e la Scuola di Nuove tecnologie), occupando prevalentemente la galleria sud (ex Poste), l’atrio centrale e la palazzina di ingresso per circa 8100 mq.

Gli studenti iscritti alle due scuole sono circa 1460 e si è ritenuto opportuno calcolare un utilizzo giornaliero dell’edificio per una popolazione (tra docenti, studenti e personale) pari a circa 600 persone.

Rispetto all’attuale collocazione nell’Istituto Zappa di V.le Marche con 24 unità/aule in 1550 mq, Scalo Farini offre il doppio di superficie (mq 3.035) in 28 unità/aule, di dimensione diversa e trasformabili.

Il numero totale delle aule include l’aula magna e le 3 aule speciali (capsule) insonorizzate e oscurate per foto-video-light-sound.

Le aule-laboratorio hanno un doppio affaccio su corridoi di distribuzione e sono dotate di divisori interni scorrevoli. L’illuminazione naturale avviene tramite i portoni sezionali scorrevoli in metacrilato e le parti del controsoffitto traslucide.

L’altezza del controsoffitto delle aule-laboratorio è fissata a m 3. Questo consente una migliore proporzione e concentrazione interna e una percezione dal corridoio di distribuzione della struttura e dello spazio dell’edificio.

Questo sistema distributivo consente di avere aule di taglio diverso e trasformabili (150-100-75-45 mq) e per diverse capacità (da 12 a 84 posti), utilizzabili sia per la didattica frontale che per la didattica laboratoriale

con tavoli da lavoro.

Per quanto riguarda gli aspetti didattici, si è considerato di utilizzare tecniche di proiezione a mezzo di monitor di grande formato, in sostituzione dei videoproiettori. In questo modo non è richiesto nessun oscuramento delle aule-laboratorio, se non in alcuni specifici locali funzionalmente specializzati e appositamente ricavati, quali le capsule-laboratorio nell’atrio centrale e altri locali tecnici e di servizio nelle parti in muratura.

Fase di occupazione definitiva (fase uno)

In una fase di occupazione definitiva della parte dell’ex deposito FS destinato come “invariante” urbanistica all’Accademia di Brera è possibile prevedere l’utilizzo complessivo di una superficie di pavimento lorda di mq 15.150, più una parte coperta ma all’aperto di mq 2.150. Il complesso è destinato alle seguenti Scuole:

— galleria nord (mq 4400), Scuole di Progettazione artistica per l’impresa e di Nuove tecnologie (in una prima fase collocate nella galleria sud, ex Poste);

— galleria sud (mq 4700), Scuole di Scultura e di Restauro, più il laboratorio di Falegnameria comune a più scuole.

Le altre funzioni complementari al funzionamento dell’Accademia trovano invece posto negli altri spazi resi disponibili (atrio centrale, palazzina di ingresso, banchine di carico, pensilina, corte dei binari).

Gli studenti iscritti alle scuole che vi troveranno sede sono circa 1880. Come per la Fase di prima occupazione (fase zero) e si è ritenuto opportuno calcolare un utilizzo giornaliero dell’edificio per un numero di persone (tra docenti, studenti e personale) pari a circa il 40%, vale a dire per circa 750 persone.

Rispetto alla prima fase, le 600 persone previste per le due Scuole di Progettazione artistica per l’impresa e di Nuove tecnologie guadagnano ulteriore spazio (da 2.100 a 2.450 mq), ma si distribuiscono in spazi più grandi, sperimentando usi anche diversi nell’arco della giornata e aperti nel grande volume delle gallerie.

La separazione tra le scuole delle due gallerie sud e nord corrisponde anche a criteri di accessibilità e utilizzo. La galleria sud, infatti è destinata ai laboratori “sporchi”, che necessitano di diversi regimi di sicurezza e impiantistica, oltre alla specializzazione degli accessi verso la banchina esterna per carico e scarico, considerando perciò il viale carrabile per tale scopo. In questa zona prendono posto le attrezzature speciali dei laboratori, con possibilità di ulteriori e variabili dotazioni impiantistiche e di sicurezza.

Le partizioni dei laboratori pesanti prevedono comunque portoni scorrevoli che consentono un passaggio interno per tutta la lunghezza della galleria.

La Scuola di Restauro dispone di un deposito interrato accessibile tramite montacarichi.

La galleria nord, invece, è destinata a aule e laboratori “puliti”, con regimi di accesso più elevati e uno sfogo verso la banchina esterna a nord (più ombreggiata nei mesi caldi) e quella interna a sud (nella luce variabile del giardino).

Per tutta la sua lunghezza corre un soppalco open space destinato agli studi dei docenti.

In entrambi i casi, per quanto riguarda gli aspetti didattici, si è considerato di utilizzare tecniche di proiezione a mezzo di monitor di grande formato, in sostituzione dei videoproiettori. In questo modo non è richiesto nessun oscuramento delle aule-laboratorio.

Gli spazi esterni all’edificio, che sono utilizzati in condivisione con altre funzioni esistenti e prevedibili per l’intero fabbricato, vengono delimitati al fine di garantire sia l’uso in sicurezza pedonale che l’uso per transito dei mezzi di servizio di carico e scarico.

Saranno preservate le pavimentazioni storiche in acciottolato e in lastre di granito, con elevate qualità estetiche e di durevolezza materiale, e in questo contesto di semiperiferia assai rare, oltre che qui diffuse su superfici molto estese, conferendo un tono monumentale e di grande valore storico e di testimonianza documentale al complesso.

Galleria sud: laboratori pesanti.

I laboratori strumentali collocati nella galleria sud sono destinati alla Scuola di Scultura, alla Scuola di Restauro e alla Falegnameria comune che richiedono una compartimentazione fisica degli spazi con resistenza al fuoco Rei 60. Questi spazi sono anche dotati di uscite dirette alla banchina a sud per il carico e scarico di materiali. Le compartimentazioni sono integrali da pavimento a soffitto (m 6 circa) e sono realizzate da strutture a telaio metallico prevalentemente vetrate, ricavando spazi di servizio e piccole aule (altezza m 3) dotate di soppalco. I telai comprendono anche un sistema di scaffali di servizio e chiusure opache.

I soppalchi sono destinati a spazi di studio per i docenti. Le uscite di sicurezza avvengono per via diretta all’esterno.

Galleria nord: aule-laboratorio attrezzate e libere.

Le aule-laboratorio collocate nella galleria nord sono destinate alla Scuole di Nuove tecnologie e alla Scuola di Progettazione artistica per l’impresa e non richiedono particolari compartimentazioni se non per l’isolamento acustico. Queste sono pertanto definite come isole, libere al perimetro e coperte con un soffitto rigido fonoassorbente, non praticabile e dotato di lucernari. Tali

aule sono collocate all’interno dello spazio delle gallerie, lasciando ampi corridoi e passaggi che consentono di ricavare zone di studio libere per gli studenti. Lungo la galleria corre un soppalco largo m 3, destinato a spazi di studio per i docenti.

Le compartimentazioni sono alte m 3,20 e sono realizzate da strutture a telaio metallico prevalentemente vetrate, ricavando spazi di servizio. I telai comprendono anche un sistema di scaffali di servizio e chiusure opache.

Le uscite di sicurezza avvengono per via indiretta attraverso la galleria principale.

Atrio centrale.

In questo nuovo spazio sono collocate le aule speciali a capsula prefabbricate per lo studio fotografico, di fonologia, di illuminotecnica, completamente insonorizzate e cieche.

Queste capsule sono state realizzate nella Fase di prima occupazione (fase zero) e mantengono la loro collocazione e il loro scopo.

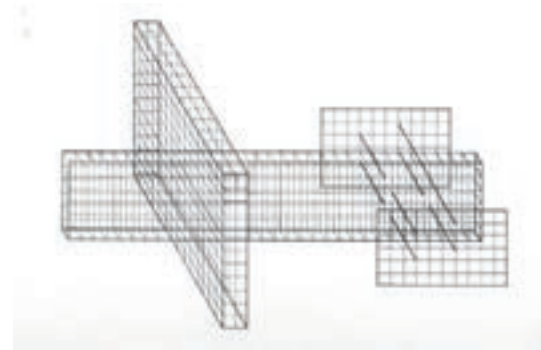
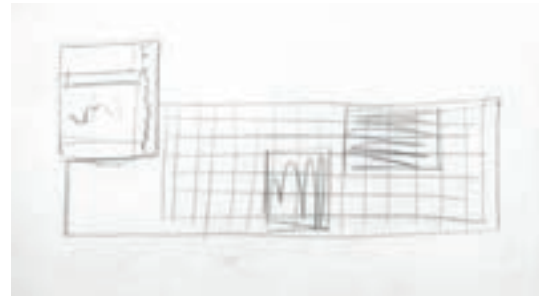
Inoltre viene realizzato un teatro aperto nello spazio per conferenze, proiezioni ecc. in legno su struttura a telaio da ponteggio in alluminio.

Nello spazio dell’atrio sono anche previste una serie di passerelle a rampa e scale di collegamento tra i diversi livelli funzionali delle gallerie e dell’atrio, consentendo anche l’accesso al piano della biblioteca (nella palazzina) e ai tetti-balconata sulle maniche nord e sud.

Ulteriori compartimentazioni delimitano il lato di ingresso a est con il bookshop e la caffetteria, dotata di tavolini aperti sull’atrio e sulla struttura di ingresso esterna.

BBPR, Monumento ai deportati nei campi di concentramento, Cimitero Monumentale, Milano, 1946.
 Edoardo Persico, Studio per la Sala delle Medaglie d'Oro, 1934.
 Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Sala delle Medaglie d'Oro, Mostra dell'Aeronautica Italiana, Triennale di Milano, 1934.

Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Struttura per il plebiscito del 25 Marzo '34, Galleria Vittorio Emanuele, Milano, 1934.



Telai, scene urbane e immagini sospese
 Giovanni Luca Ferreri

Nel nostro progetto per la nuova sede dell'Accademia di Brera, al centro dell'area ferroviaria dello Scalo Farini, una struttura a telaio ricopre la facciata segnando l'accesso ai fabbricati che si andranno ad occupare. Quali sono le ragioni di questa scelta e quale sarà la sua funzione?

Seguendo un ipotetico percorso ideale i frequentatori dovrebbero arrivare nei nuovi spazi dell'Accademia di Brera, allo Scalo Farini, passando dal complesso del Cimitero Monumentale. Entrati – lasciandosi alle spalle il Famedio – si troverebbero davanti al Monumento costruito nel 1946 dal gruppo di architetti milanese BBPR in memoria dei deportati nei campi di concentramento. Un traliccio di sottili tubolari bianchi – spesso il necessario per soddisfare la struttura – sostiene i frammenti che testimoniano l'abisso della deportazione. Proprio questo telaio, risolto in un cubo, segna a mio avviso, il punto di arresto di un percorso autonomo della cultura figurativa del nostro Paese. Dopo questo, la sospensione della ricerca di una morale della città che si esprime oltre le certezze del consenso estetico “senza rapporto col gusto della maggioranza”¹.

Questa struttura al Monumentale appare come un frammento di quanto già sperimentato nel 1934 da Edoardo Persico e Marcello Nizzoli per la Sala delle Medaglie d'Oro alla Mostra dell'Aeronautica Italiana al Palazzo

dell'Arte di Milano. Una trama di sottili aste bianche verticali che reggono delle maglie a modulo quadrato, poste come diaframmi sospesi. Su quest'ultime è installato il repertorio di immagini che raccontano il tema dell'esposizione:

*Gli ordinatori hanno evitato ogni rappresentazione retorica dei personaggi e dei fatti, preferendo che questi si esprimessero, per quanto fosse possibile, nella loro obiettiva realtà (...). Lo stile architettonico della sala si uniforma a questi presupposti di contenuto, risolvendosi in schemi nitidi e precisi*².

Nell'allestimento della mostra domina una luce di fondo azzurra che attenuata dal nero di pavimento e soffitto genera uno stato di fluttuazione. Su tutto spicca l'euritmia dei montanti che determinano la direzione e il passo del visitatore entrato nella sala. Segno grafico e architettura coincidono nel definire lo spazio costruito da piani ortogonali che si incontrano e sovrappongono a diverse altezze. Sempre nello stesso anno, per un allestimento pubblicitario, Persico e Nizzoli avevano fatto montare nel crocevia della Galleria Vittorio Emanuele un sistema di tralicci con tubi Mannesman che si intersecavano portandosi e generando così una figura autonoma all'interno di uno spazio urbano fortemente caratterizzato per scala e partito architettonico. La struttura a telaio diventa il dispositivo di messa a punto del rapporto tra aspetti dimensionali e abitabilità.

Queste installazioni sono “visioni liriche del costruire” come scrive Giulia Veronesi nelle sue memorie a proposito delle vicende milanesi di Edoardo Persico³. Visioni che continuano l'indagine sulla città e i suoi mutamenti. Un lavoro riconducibile all'itinerario dalla ricerca pittorica che da sempre ha messo in relazione l'incontro tra dimensione urbana e temporalità intavolando simboli, allegorie e astrazioni formali. Infatti, già a partire dal Trecento – ancor prima che sopraggiungesse la consapevolezza data dalla scienza prospettica – la città è raffigurata disponendo su piani sovrapposti, talvolta ambivalenti, vicende umane e sequenze urbane. In queste rappresentazioni l'architettura è la condizione di limite tra esperienza in pubblico e vissuto familiare. Nella Basilica Superiore di Assisi la scena del Santo onorato da un semplice nella Piazza Grande esprime con precisione la condizione del paesaggio italiano. Un catalogo di elementi architettonici ripresi dal mondo classico e scorci realistici di città che sostengono la narrazione.

Nel dipinto sopracitato suggerisco, con la tecnica del collage, di inserire la facciata compiuta della Casa del fascio di Como. Suggerisco di farlo prima di qualsiasi indagine parametrica, di lettura analitica per parti, di smontaggi e rimontaggi sintattici, prima delle vivisezioni del corpo edilizio di scuola americana. La costruzione di Terragni che grava sulla piazza come il Tempio di

Minerva sul Campo di una città antica. Con la sua massa occupa lo spazio esponendosi a piena luce. Ecco che si dissolvono o si chiariscono quegli “enigmatici interregni” che Manfredo Tafuri vede intorno alle architetture dell'architetto comasco⁴. Forse, banalmente, il contesto delle costruzioni del più grande solista del nostro Novecento continua sul solco di quel segreto intimo proprio della cultura figurativa della nostra penisola. Quel riferimento continuo e ossessivo alla città come insieme di significati espliciti misti ad allegorie e aspetti simbolici che si dispongono sul piano della rappresentazione. La città rielaborata da un circolo itinerante di maestri pittori che componevano nei loro affreschi soggetti delle sacre scritture, fatti di cronaca e volti ritratti dal vero. Sul fondo sempre il tema di una natura limitrofa, ripresa per singoli elementi quasi in chiave tassonomica: il disegno della foglia come il disegno di una mano.

Di tutto questo racconta in maniera puntuale Federico Zeri nel suo saggio *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani* dove rammenta che talvolta: “la realtà oggettiva viene evocata estraendone taluni aspetti più noti e universalmente comprensibili, lasciando al singolo fruitore dell'immagine la specificazione esplicativa di quanto viene omesso”⁵. Fisionomie di persone e di paesi sono tutt'uno in una rappresentazione vincolata dagli equilibri compositivi dati dalla somma dei punti di vista.”

Poi sopraggiunse l'incanto della prospettiva brunelleschiana come racconta lo stesso Zeri in forma aneddotica: *Sono purtroppo perdute le due tavole sulle quali il Brunelleschi aveva rappresentato il Battistero di Firenze preso dalla porta del Duomo e, nella seconda, il Palazzo della Signoria; dalle descrizioni di chi le vide ne risulta l'intento quasi illusionistico, per l'ingegnosa trovata del foro attraverso cui l'occhio del lettore scorgeva la superficie dipinta riflessa in uno specchio, mentre il cielo sugli edifici, non dipinto ma campito di argento brunito, rifletteva il paesaggio delle nuvole reali*⁶.

La prospettiva, intesa come rappresentazione della realtà oggettiva, è dimostrata attraverso un misto tra empiria e esoterismo. Con la precisione della fuga prospettica le architetture sono condizionate dalla scelta del punto di vista e devono rendere conto, da subito, anche del loro dato costruttivo. L'aspetto plastico degli elementi architettonici diviene campo di indagine che per certi versi acquista la stessa rilevanza della scena in primo piano, come avviene nella Flagellazione di Cristo ingegnata da Piero della Francesca alla Corte di Urbino. Scrive Roberto Longhi:

La giunzione perfetta d'architettura e di pittura che qui si rivela, va intesa come congiunzione misteriosa di matematica e di pittura. Non può già dirsi, infatti, che Piero si appoggiasse alle dande dell'architettura per co-

Giotto, *San Francesco venerato da un semplice*, Assisi, Basilica di San Francesco, Chiesa superiore.
Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



*struire questo suo quadro, ma piuttosto ch'egli vi abbia costruito l'architettura che gli talentava (...). All'architettura, insomma, egli dà la forma integra che gli occorre per tutte le cose, e sia pure che in essa gli venisse fatto di dimostrare più spiegatamente «la forza delle linee e degli angoli che dalla prospettiva si producono», e che risultano, infatti, in purezza di vano cristallino per tutta la scena e, insieme, in una appianata specchiatura ora di candori, ora di scuri, per altro e per traverso*⁷.

Nella fulgidità minerale di questa tavoletta sta il primato della costruzione di un mondo nel quale forme costruite e avvenimenti sono fatti della stessa materia. Una “visione di umanità impassibile entro un'architettura impassibile”⁸. Nella Flagellazione lo spazio urbano è un luogo che, pur ospitando un evento drammatico, non è mai subalterno all'evento che si sta compiendo. Il punto di vista prospettico sembra suggerire uno scorrimento orizzontale come se in sequenza dovessero apparire altre tavole con altrettanti spazi ed eventi tragici attutiti dal conforto della geometria.

Lungo questo nastro una delle possibili scene sembra tracciata in un disegno di Giuseppe Terragni per lo studio dello spazio della grande aula della Casa del fascio prospiciente la piazza del Duomo. Il punto di vista è quello di una prospettiva centrale. Un disegno “elementare” di cui si rimane una copia cianografica

dell'originale disegnato a china. Questa visione interna chiarisce il principio su cui si costruisce l'intero edificio. A partire dall'atrio rappresentato fino al suo rapporto con lo spazio urbano e il paesaggio circostante. Un disegno di sole linee che prelude ad aspetti plastici dati da luce e materia che ancora però non vi sono rappresentati. Questo studio chiarisce poi bene la parte artigianale della pittura. Quel lavoro di bozzetti preparatori e sinopie in cui il pittore è in grado di vedere già l'opera finita. Basterebbe questo disegno a un abile costruttore per creare l'intelaiatura sulla quale erigere l'architettura in tutte le sue parti.

Per il gruppo degli architetti razionalisti che gravitano in area milanese, il telaio si fa traslato di civiltà urbana e non appartiene quasi più alla tecnica costruttiva. Con le linee si “dà la forma integra che gli occorre per tutte le cose”, per parafrasare ancora Longhi.

Torna utile per il nostro percorso riferirsi a quello che Guido Canella definisce paradigma longhiano, cioè quelle vie espressive individuate dallo stesso Roberto Longhi in un suo scritto del 1914⁹ in cui definisce stili le maniere che oscillano tra “lineare”, “plastico”, “prospettico di forma” e “coloristico”, attribuendoli alle scuole pittoriche attive nelle città italiane a partire dal Trecento. È lo stesso Canella a mettere in relazione il lavoro degli architetti razionalisti milanesi che gravitavano intorno alla figura di Edoardo Persico con gli stili longhiani. In una sua lezione sulla poetica di Ignazio Gardella¹⁰ definisce una costellazione di relazioni che partono da aspetti di contiguità culturale saldati da un credo che si spingeva oltre le appartenenze come presa di posizione. Commentando l'immagine della Sala della Vittoria alla VI Triennale di Milano del 1936 allestita da Edoardo Persico con Marcello Nizzoli e Giancarlo Palanti (all'interno vi era posizionata una scultura di Lucio Fontana) dice:

La scultura di Lucio Fontana sta sul fondo della cella di un tempio periptero, dove la luce filtra attraverso una serie di teli che in metafora riproduce il perimetro colonnato. Vi è pervaso il luminismo di Persico, che non è un architetto propriamente detto, ma un critico “operativo” – verrebbe da dire –, poiché svolge una profonda influenza sulla prima e fortunata generazione di architetti razionalisti: quella dei nati tra il 1903 e il 1906. Di questa generazione fanno parte, tra gli altri, Albini, Gardella, Asnago e Vender, ma anche Terragni, Vietti, Figini e Pollini, Bottoni, Ridolfi e perfino Scarpa, Mollino e altri ancora. Tuttavia, rispetto a questi ultimi, più profonda influenza, a mio parere, hanno ricevuto da Persico personalità come Albini, Gardella, Asnago e Vender. Del resto, la fortuna degli architetti, come degli artisti in generale, dipende anche dalla generazione in cui si vengono a formare, dacché, per esempio, tutti gli

*architetti che partecipano alla rivoluzione razionalista rimangono iscritti nel libro della storia*¹¹.

Proprio questa integrità della forma – centrale degli esempi che abbiamo riportato – ci porta a prefigurare nel nostro intervento una struttura non ancora compromessa da aspetti materici. Una struttura nitida che delimita lo spazio pubblico da quello dei fabbricati circostanti. Un elemento sotto il quale si può sostare, scambiare e costruire relazioni.

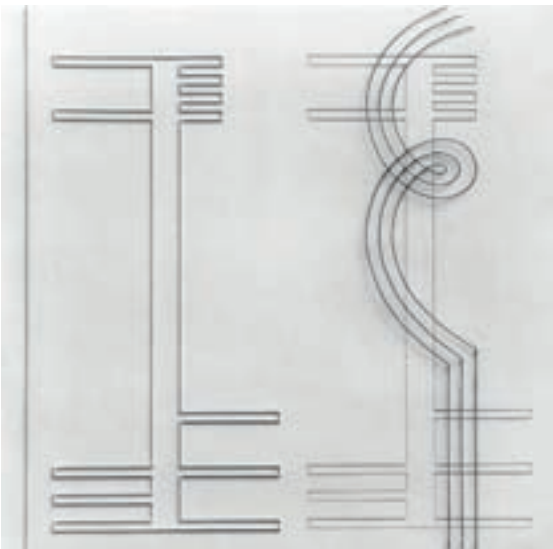
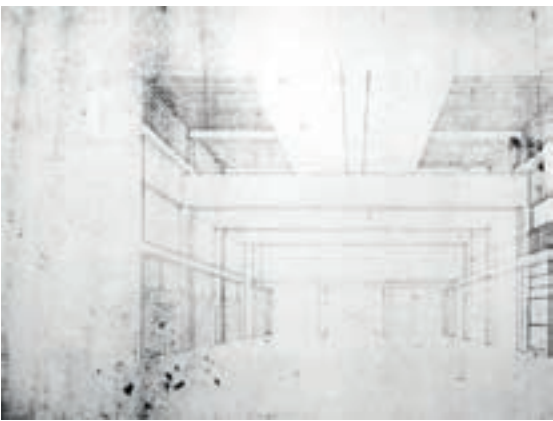
Arrivando nell'area dello Scalo Farini, durante i primi sopralluoghi sul posto dei vecchi fabbricati destinati alla riconversione, abbiamo pensato che servisse, attraverso un elemento effimero e reversibile, stabilire la dimensione di quel luogo. Che proprio in questa ricerca di dimensione ci fossero le ragioni dell'intervento architettonico per l'insediamento delle attività didattiche. La struttura testimonia che, oltre, sta avvenendo qualcosa. Che aldilà di quel diaframma, il luogo va popolandosi. Dietro quell'impalcato dichiaratamente effimero andranno ad insediarsi quelle attività dell'Accademia attualmente distribuite in diverse sedi temporanee.

Questa nostra figura è il dato costruttivo minimo su cui appendere, sospendere, sovrapporre temi o ancor meglio scrivere – sempre in forma di allegoria – parole come civiltà, arte, gusto, estetica, morale.

Ci piace immaginare un'ostensione di forme appese con strutture minori e filiformi come avviene nelle sculture di Fausto Melotti. Manufatti totalmente estranei al dato tecnico o costruttivo. Un'architettura che funzioni da palinsesto con un programma di allestimenti permanenti e temporanei, quali sculture e manufatti artistici, con lo scopo di evidenziare e promuovere le attività svolte all'interno dei nuovi spazi conquistati dall'Accademia di Brera e condividerle con la città.

Note

1. Edoardo Persico, *Capocronaca dell'architettura*, 1934, ora in Edoardo Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, Vol. II, a cura di Giulia Veronesi, Comunità, Milano 1964, p. 255.
2. Edoardo Persico, *ivi*, p. 263.
3. Cfr. Giulia Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia, 1920-1940*, Tamburini, Milano 1953.
4. Cfr. Manfredo Tafuri, *Il soggetto e la maschera. Un'introduzione a Terragni*, in “Lotus international”, n. 20, settembre 1978, pp. 4-31.
5. Federico Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Einaudi, Torino 1976, p. 3.
6. Federico Zeri, *ivi*, p. 5.
7. Roberto Longhi, *La Flagellazione di Urbino in Piero della Francesca*, Sansoni, Firenze 1975, p. 39.
8. Roberto Longhi, *ivi*, p. 42.
9. Cfr. Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Sansoni, Firenze 1988.
10. Guido Canella, *Ignazio Gardella: le figure e le città*, lezione, 2 giugno 1999, Politecnico di Milano, disp. 19, 2000.
11. Guido Canella, *ivi*, pp. 5-6.



Giuseppe Terragni, *Prospettiva del Salone delle Adunate della Casa del Fascio di Como, 1932-1936*.
Fausto Melotti, *Scultura N. 24, 1935*.
Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti, *Scultura di Lucio Fontana, Sala della Vittoria, VI Triennale di Milano, 1936*.



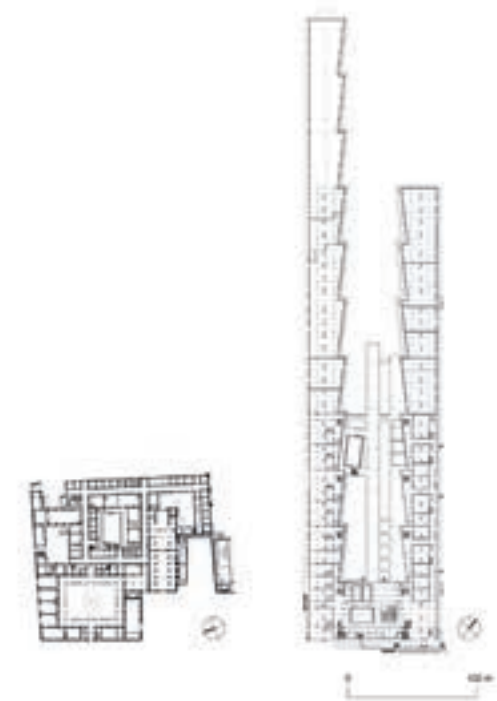
Dentro l'Accademia di Brera. Itinerario nell'alchimia tra pratica artistica e spazio architettonico
Paola Galbiati

L'avventura di elaborare un programma funzionale per l'ampliamento dell'Accademia di Brera all'interno dell'ex deposito dello Scalo Ferroviario Farini si è da subito rivelata come passare al setaccio un materiale formato da elementi di granulometria diversa: con i fori di un certo calibro se ne potevano trattenere alcuni, i più grandi, ma tutto il resto scivolava via precludendo ogni possibilità di ulteriori catalogazioni o formalizzazioni¹. Ed infatti proprio questa è la realtà e l'istanza ultima di un'Istituzione come l'Accademia di Brera: dare una cornice organizzativa, didattica e di trasmissione del sapere e del mestiere che al suo interno lasci i gradi di libertà necessari perché le diverse discipline possano essere declinate da docenti e studenti nei modi più opportuni.

Il compito assunto era dunque di porre le condizioni perché ciò avvenisse anche in un luogo altro dalla sede storica. Dal quel palazzo di Brera che ha visto nascere nel 1776 questa istituzione, la cui cifra distintiva fin dalle origini è stata la convivenza di molteplici attività. Una nascita non precoce, tra le Accademie d'arte italiane ed europee, ma in un contesto assolutamente unico e originale dove nella realtà conventuale dell'ordine gesuitico hanno poi convissuto diverse istituzioni scolastiche e di ricerca di varia natura: ginnasio inferiore e superiore, scuole Palatine, Osservatorio astronomico,

Dalle Scuole dell'accademia di Brera: Scenografia, Scultura e Pittura, dal sito internet della Pinacoteca di Brera.

Piante del piano terra del Palazzo di Brera e dell'edificio allo Scalo Farini alla medesima scala.



laboratori di fisica e chimica, Orto Botanico, Biblioteca pubblica, Società Patriottica e, ultimo in linea temporale, la Pinacoteca. La compresenza di tutte queste attività, molto difforni tra loro anche per modalità di svolgimento e tipo di fruitori/attori, si potrebbe dire si sia inverte nella stessa struttura tipologica e spaziale dell'edificio. Già dalle prime trasformazioni e implementazioni degli spazi da collegio ad Accademia progettate da Giuseppe Piermarini si trovano proposte e ripensamenti sulla collocazione più adatta per ogni attività, posto che il nucleo principale delle aule fosse identificato con la parte a piano terra retrostante alla corte principale, precisamente il luogo che ancora oggi occupa². Con il tempo molte altre variazioni ed aggiunte interne si sono susseguite, dalla costruzione della cosiddetta aula Hayez (spazio di insegnamento e di lavoro del pittore) alla copertura in cemento armato (fra le prime a Milano) di uno dei cortili interni fino alla più recente biblioteca didattica.

Negli ultimi decenni però si è presentata la necessità di trovare spazi al di fuori di esso per rispondere sia al crescente numero di studenti sia all'introduzione di nuovi insegnamenti con le loro specificità. Infatti, si è dovuti ricorrere all'affitto delle Scuderie di Villa Borromeo d'Adda ad Arcore per la Scuola di Restauro ed a due piani dell'Istituto Zappa a Milano per le Scuole di Nuove

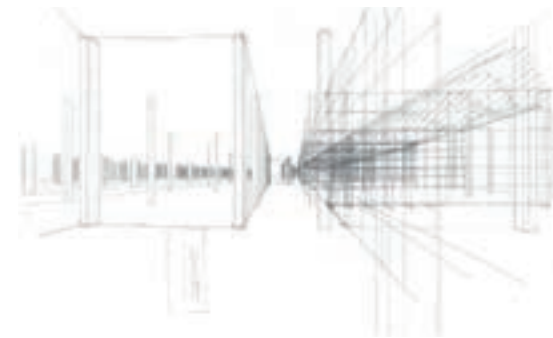
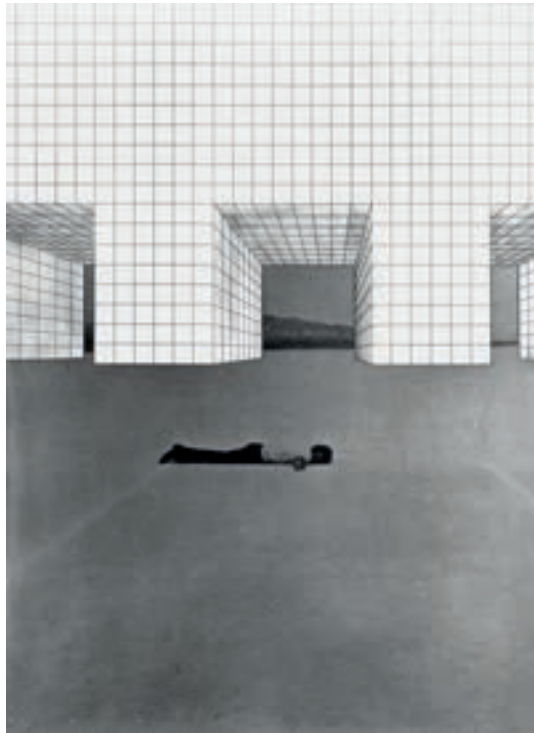
Tecnologie e Progettazione Artistica per l'Impresa. Proprio queste tre scuole saranno protagoniste dell'insediamento nell'ex scalo ferroviario oltre ad una parte della Scuola di Scultura, un'aula di Scenografia per la pittura delle scene e altri spazi accessori. In aggiunta alle mere necessità dimensionali e di ottimizzazione delle risorse vi è una forte esigenza da parte dell'Accademia di un luogo che sia riconoscibile e rappresentativo, in continuità con la sede storica, e che possa portare l'istituzione ad essere attore di primo piano nella città contemporanea. Certo nell'occasione di trasformazione urbana di Scalo Farini si è individuata una opportunità rispondente a tutte queste necessità.

Il primo approccio progettuale è stato l'individuazione di una modalità di intervento (o di calibro del setaccio) che consentisse di dare una struttura logica, organizzativa di supporto alle diverse attività costruendo un minimo comune denominatore tecnico-funzionale, che favorisse la declinazione delle diverse operatività attraverso semplici elementi costruttivi modulari, ripetibili e variabili al mutare delle esigenze. Cercando al contempo di mantenere una delle caratteristiche tipologiche precipue dell'ex deposito ferroviario: l'unitarietà dello spazio interno, anche di una certa qualità e non privo di suggestione figurativa, che letteralmente dà riparo alle differenti attività – allora di movimenta-

Rem Koolhaas, Elements of architecture. Ceiling, Window, Roof, in Fundamentals, Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia 2014.

Superstudio, Monumento Continuo (con Walter de Maria), 1969.

Progetto per l'Ampliamento di Brera allo Scalo Farini, schizzo di studio, 2018.



zione merci e officina, oggi di laboratorio artistico –, simbolo di una operosità difforme, in apparenza anche disordinata, e capace di restituire un senso di comunità nella differenza.

La linea di condotta di tutto il progetto è stata dunque cercare di non ridurre le differenze, ma attribuire ad ogni parte, nuova o preesistente che fosse, il proprio ruolo funzionale e figurativo nel panorama di un luogo che da *enclave* della logistica si dovrà trasformare in organismo dialogante e aperto alla città.

*“Concentrando l’attenzione sulla storia di ciascun elemento, l’architettura emerge come un amalgama di componenti molto antiche e di altre attuali. La loro interazione non è ancora ben chiara; un’osservazione al microscopio fa emergere insospettate qualità e storie.”*³ *“Il fatto che gli elementi mutino in maniera indipendente, secondo i diversi cicli e le diverse economie e per motivi disparati, trasforma ogni progetto architettonico in un complesso collage di arcaico e attuale, di ordinario e singolare, di uniformità meccanica e bricolage; una complessità che si manifesta in tutta la sua portata solo osservando le sue parti costituenti al microscopio.”*⁴

Nel nostro caso, in accordo con le riflessioni di Rem Koolhaas qui riportate, potremmo dire si è deciso di procedere compositivamente attraverso la giustapposizione di elementi diversi rispettandone logica funziona-

le e natura; che in uno spazio dato, con caratteristiche tipologiche precise, il molteplice delle attività dovesse essere sostenuto mediante la costruzione di un elemento minimo, che fornisse loro “solo” il sostegno materiale e strutturale. Non certo però con spirito di aggiustamento “al ribasso” delle caratteristiche architettoniche, ma di inserimento nella preesistenza di un elemento in qualche modo pervasivo (pur nelle diverse declinazioni costruttive), una sorta di *Monumento Continuo*⁵ che dia forma, connessione e supporto alle diverse attività liberamente organizzate. Come nella sede storica del Palazzo di Brera sono avvenuti mutamenti e inserimenti, anche nello scalo si è pensato dunque ad operare per parti addizionate: le strutture a telaio che delimitano gli ambienti, i lucernari, i *boxes* delle aule speciali collocati ora nell’atrio di ingresso, l’avancorpo di facciata, che oltre a unificare e codificare il fronte principale dell’edificio va ad assolvere alle primarie necessità distributive di accessibilità, il teatrino con la sovrastante aula di scenografia, la nuova copertura dell’atrio di ingresso o il posizionamento di aule in serie sulla banchina di carico.

Si potrebbe obiettare – come d’altra parte ha fatto Peter Eisenman in occasione della Biennale curata da Koolhaas⁶ – che un approccio simile sia ascrivibile ad una forma di “pensiero debole”, di passo indietro

Superstudio, Monumento Continuo (con Walter de Maria), 1969.

Pensilina nello spazio esterno tra le due maniche dell’ex deposito dello Scalo Farini, 2018.



dell’architettura nella sua capacità di costruire ragioni e funzioni procedendo invece per episodi; una sorta di collezione di *objet trouvé* che si cerca di far coesistere. Eisenman rileva la mancanza di una grammatica all’interno del lavoro dell’architetto olandese sostenendo che se l’architettura è un linguaggio ciò che ne conferisce di volta in volta la forma (la lingua) sia appunto la grammatica, il corpus di regole esplicite o implicite che costruiscono il discorso.

Nel caso specifico dell’insediamento di Brera allo Scalo Farini si è concordato che la grammatica fosse la regia del posizionamento delle funzioni, una sorta di *storyboard* che dovesse essere poi interpretato dal progetto, per la parte che gli compete, e dagli stessi fruitori nell’utilizzo concreto. Naturalmente tale scelta metodologica è antecedente alle declinazioni figurative che poi le diverse parti andranno ad assumere ed è in soprattutto dipesa dall’essenza stessa del tema di progetto, o più semplicemente dall’unicità del Committente; poiché se è vero, come è vero, che l’architettura condiziona ed indirizza i comportamenti dei fruitori è altrettanto vero che in alcuni casi e contesti una sorta di passo indietro nella direzione dell’allestimento possa essere più coerente e fattiva al raggiungimento delle finalità prefissate. Anche Milano, come molte altre città occidentali, sta vivendo la trasformazione di grandi manufatti edilizi,

Interno della manica sud dell’ex deposito dello Scalo Farini, 2018.

Progetto per l'Ampliamento di Brera allo Scalo Farini, vista interna della manica Sud, 2018.



nati per l’industria manifatturiera, in realtà diverse che possano meglio rispondere ai bisogni della cosiddetta società liquida. Molti di questi sono divenuti spazi culturali e museali in particolare citiamo due esempi nella stessa realtà milanese: Fondazione Prada e Hangar Bicocca. Anche se in apparenza vi possano essere similitudini con l’operazione Brera allo Scalo, in realtà gli interventi sono molto diversi: per il carattere “cangiante”, vivo e soprattutto produttivo dell’Accademia e perché si tratti di una scuola, dell’istituzione deputata e riconosciuta per la trasmissione della conoscenza, a differenza di altri spazi di produzione artistica, artigianale o di aggregazione più o meno spontanea.

Il riuscire a conservare caratteristiche specifiche degli spazi, mantenendo un forte grado di collettività e condivisione nella cornice dell’Istituzione era forse la sfida più ambiziosa.

Sul piano più strettamente tipologico/funzionale l’intento di ricreare nei laboratori quell’atmosfera propria degli atelier o meglio della bottega d’arte dove *il maestro costruisce il proprio spazio* (partendo naturalmente da una forma data) nella prassi quotidiana di scambio intellettuale e concreto nel fare arte e sperimentazione. I laboratori, soprattutto quelli nella manica Sud, dove si insedieranno le cosiddette attività pesanti di lavorazione e trasformazione dei materiali, sono infatti caratterizzati

da pareti divisorie modulari a telaio per buona parte trasparenti che oltre alle dotazioni tecnico-impiantistiche forniscono anche depositi per opere e materiali e spazi per i docenti soppalcati, forieri di punti di vista ed opportunità operative di sicuro interesse. Anche gli spazi destinati alla distribuzione assumono una duplice valenza operativa e come luogo di studio, scambio e produzione più autonoma degli studenti.

L'intento progettuale dichiarato è dunque di lasciar agire gli attori in scena liberamente, fornendo gli strumenti per costruire i loro luoghi. Come avviene ogni giorno nella sede storica e come è sempre avvenuto per ogni artista nello spazio che utilizza per la sua produzione. I casi poi possono essere i più disparati: da coloro che se ne disinteressano e lo utilizzano solo come un accidente ad altri che ne trasformano non solo apparenza ma sostanza facendoli rientrare a pieno titolo nel novero delle proprie opere o almeno in strumento per coadiuvarne la genesi. Innumerevoli sarebbero gli esempi dalla casa-manifesto di Rubens ad Anversa, alla casa-teatro Dalí, passando per il collezionismo progettuale alla Soane⁷.

Anche nell'Accademia allo Scalo, come ormai amiamo informalmente chiamare questo intervento, si è cercato di creare le condizioni al contorno perché si inneschi una alchimia positiva, prolifica di reazioni tra il nuovo spazio architettonico e le pratiche artistiche che lo abiteranno. L'auspicio è che si possa trasformare, con la sinergia di tutti, in un vero laboratorio sperimentale la cui spinta propulsiva venga percepita anche al di fuori dei suoi confini fisici diventando attrattiva per l'intera città. Crediamo che gli spazi e gli interventi ipotizzati in essi possano favorire tali risultati, attraverso un lavoro continuo lento e paziente sulla realtà, materia molteplice, contraddittoria, sfuggente, *a colpi di lima*⁸, come in questi ultimi duecentoquarant'anni ci ha insegnato la storia dell'Accademia di Brera e del suo Palazzo.

Note

- Per una analisi funzionale e dimensionale precisa si rimanda al testo e alle tabelle analitiche contenute nella proposta di progetto preliminare presentata all'Accademia di Brera dal gruppo coordinato dal Prof. Luca Monica, in particolare: Paola Galbiati, *Verifiche quantitative e distributive*.
- Vedi in riferimento alle trasformazioni del Palazzo di Brera e dell'istituzione dell'omonima Accademia: Aurora Scotti, *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Centro Di, Firenze 1979.
- Rem Koolhaas, *Fundamentals*, 14° Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2014, p. 17.
- Rem Koolhaas, *ivi*, p. 193
- Vedi: *Superstudio, Concorso per la Biennale trnazionale, Trigon 69*, Graz 1969.
- Vedi: Valentina Ciuffi, *Intervista a Peter Eisenman sulla Biennale di Venezia*, «Dezeen magazine», 2014.
- Vedi anche: Eduard Huttering (a cura di), *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, Bollati Boringhieri, Torino 1992. Paola Galbiati, *Gli spazi di produzione artistica dalla bottega all'Accademia: Laboratorio Brera*, in AA.VV., *Per l'ampliamento dell'Accademia di Brera*, Mimesis, Milano 2015
- Vedi: Jorge Luis Borges, *L'artefice* (Traduzione di Domenico Porzio), in *La cifra*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996: *L'artefice*
Siamo il fiume che invocasti, Eraclito. / Siamo il tempo. Il suo corso intangibile / Va trascinando leoni e montagne, / Lacrime d'amore, cenere del piacere, / Insidiosa speranza interminabile, / Lunghi elenchi di regni che son polvere, / Esametri dei greci e dei latini, / Lugubre un mare al sorgere dell'alba, / Il sogno, questo assaggio della morte, / Il guerriero e le armi, monumenti, / I due volti di Giano che s'ignorano, / I labirinti di avorio tramati / Dalle pedine sopra la scacchiera, / La rossa mano di Macbeth che può / Insanguinare i mari, la segreta / Fatica degli orologi nell'ombra, / Un incessante specchio che si guarda / In un altro e nessuno che li veda, / Bulinate incisioni, segni gotici, / Una sbarra di zolfo in un armadio, / Opprimenti rintocchi dell'insonnia, / Aurore e crepuscoli e tramonti / Echi, risacca, sabbia, lichene, sogni. / Altro non sono che codeste immagini / Che il caso mescola e che il tedio nomina. / Con esse, benché cieco e frantumato, / Devo limare il verso incorruttibile / E (mio dovere) salvarmi.

Morfologia e tipologia funzionale delle tecnologie di partizione

Massimiliano Nistri

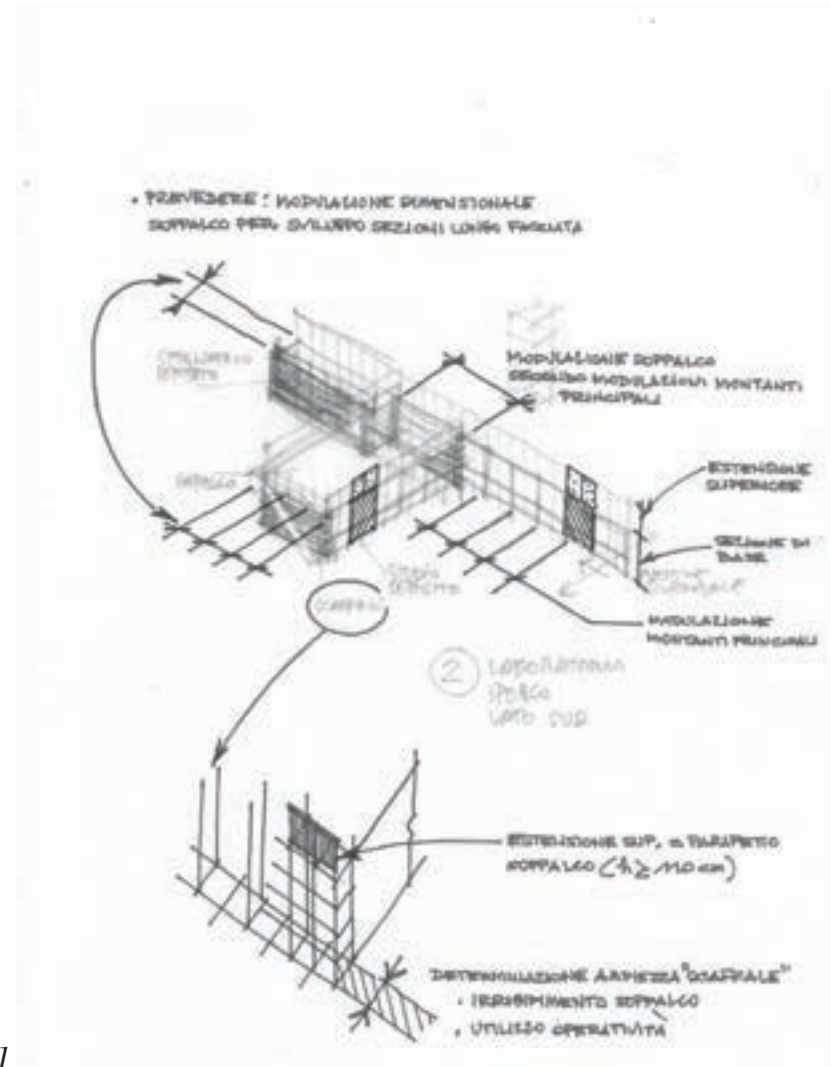
Lo studio dei sistemi di involucro si articola rispetto ai temi costitutivi inerenti, in generale, alle unità compositive interne, per le aule didattiche (all'interno della galleria nord), per i laboratori di scultura e per le chiusure verticali a contenimento e suddivisione degli spazi di pertinenza (all'interno della galleria sud). I caratteri tipologici ed espressivi, funzionali ed esecutivi dei sistemi di involucro (attraverso l'elaborazione di intelaiature modulari, orientate alla funzione portante principale e secondaria) si correlano alla ricerca e alla sperimentazione sia progettuale sia costruttiva contemporanea definite da:

lo sviluppo di “tesature sovrapposte” agli apparati preesistenti, secondo un rapporto di transizione con le strutture tettoniche, spaziali e connettive in forma “porosa” e “immersiva”;

la simbiosi in forma “incorporea” e “immateriale” (verso la configurazione nelle forme proprie delle *conceptual installations*), secondo la rivelazione della permeabilità funzionale e visiva;

la “dematerializzazione” dei “contenitori” (ovvero, le unità compositive interne relative alle aule didattiche e ai laboratori di scultura), concentrata sulla diluizione nei passaggi tra diverse percezioni geometriche e dimensionali (fig. 1).

La collocazione delle unità compositive dirette ad accogliere le aule didattiche (all'interno della galleria



1

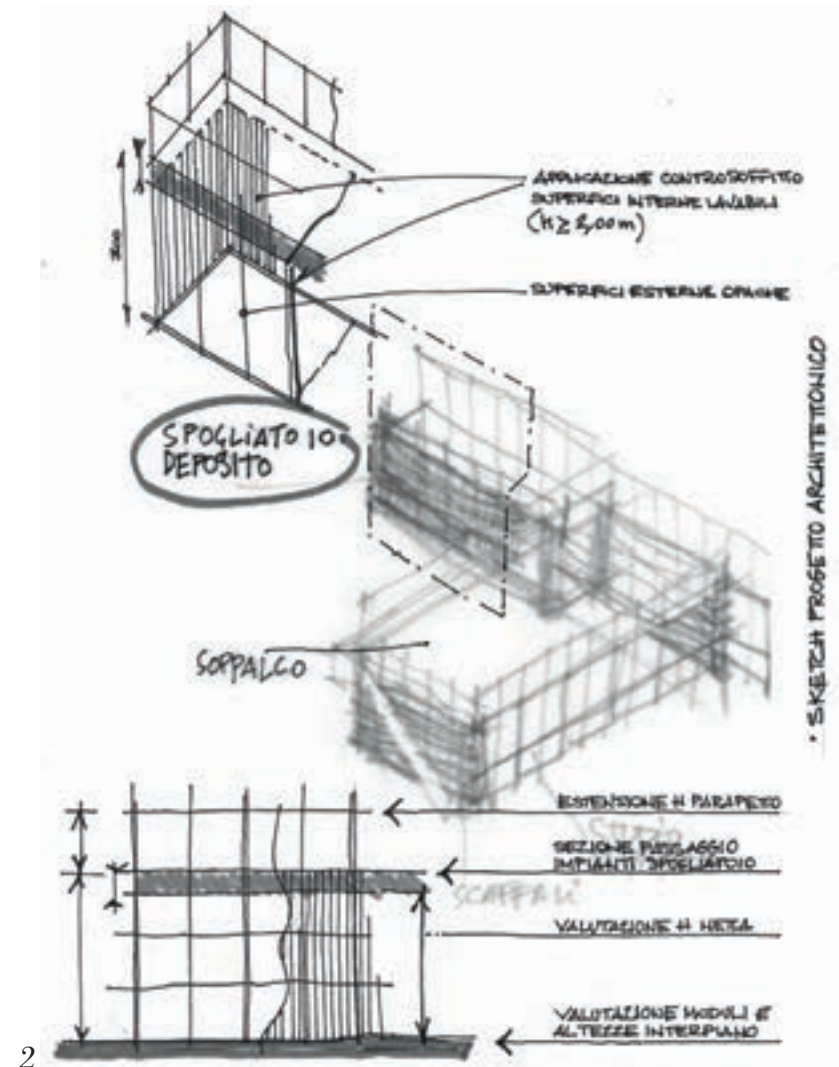
nord) e i laboratori di scultura (all'interno della galleria sud) considera le procedure di demolizione della serramentistica esistente all'interno dei vani finestrati sulle chiusure verticali perimetrali e sulle chiusure orizzontali (copertura) per la funzionalità e le condizioni di illuminazione naturale (di tipo indiretto). La composizione delle unità morfo-tipologiche, strutturali e di chiusura (verticale, orizzontale) si sviluppa rispetto a:

- nel caso delle aule didattiche (galleria nord), la costituzione tramite la disposizione delle intelaiature strutturali (verticali, orizzontali) di tipologia metallica (acciaio), estese in senso sia longitudinale sia trasversale, collocate all'interno delle tre navate comprese tra la chiusura verticale perimetrale (prospetto nord-est) e la terza serie di strutture di elevazione puntiformi interne;
- nel caso dei laboratori di scultura (galleria sud), la costituzione tramite la disposizione delle intelaiature strutturali (verticali, orizzontali) di tipologia metallica (acciaio), estese in senso sia longitudinale sia trasversale; la costituzione tramite la disposizione delle intelaiature strutturali (verticali, orizzontali) secondo:
- la messa a punto di apparati di intelaiatura lineari in senso longitudinale;
- la messa a punto di apparati di intelaiatura combinati, ovvero aggregati al fine di determinare la composizione tramite l'integrazione di profili a loro volta normali per generare la successione per moduli (denominati quali

“scaffalature”); nel caso dei laboratori di scultura (galleria sud), la costituzione tramite la disposizione delle intelaiature strutturali orizzontali dirette a realizzare la sezione superiore di soppalco (fig. 2). La costituzione strutturale e funzionale delle unità compositive dirette ad accogliere le aule didattiche comprende:

- nel caso delle aule didattiche (galleria nord): l'aggregazione dei vani scala, applicati lungo l'estensione longitudinale;
- il collegamento verso il piano/percorso orizzontale in altezza continuo (ballatoio) all'interno della navata compresa tra la chiusura verticale perimetrale (prospetto nord-est) e lo sviluppo longitudinale delle unità compositive. Questo secondo la finalità di collocare degli spazi in altezza capaci di accogliere le attività di studio e/o di consultazione;
- nel caso dei laboratori di scultura (galleria sud): l'aggregazione dei vani scala, applicati lungo l'estensione trasversale perimetrale, all'estremità della sezione longitudinale (lato nord-ovest).

Inoltre, la formulazione del settore teso a contenere le unità morfo-tipologiche, strutturali e di chiusura dirette ad accogliere i laboratori di scultura comprende: l'estensione trasversale delle intelaiature relative alle unità compositive (lato sud-est), in modo da generare



2

la suddivisione completa degli spazi attraverso l'applicazione della cortina collegata alle chiusure verticali perimetrali (tra il prospetto interno nord-est e il prospetto interno sud-ovest, fig. 3). La formulazione strutturale delle unità compositive dirette ad accogliere le aule didattiche (galleria nord) e i laboratori di scultura (galleria sud) osserva le opportunità di determinazione dell'intelaiatura in accordo alle chiusure verticali perimetrali (di tipologia trasparente in vetro, nei confronti delle intelaiature longitudinali e delle intelaiature combinate trasversali quali “scaffalature”, e di tipologia opaca, nei confronti delle intelaiature combinate trasversali quali “scaffalature”), tese a garantire:

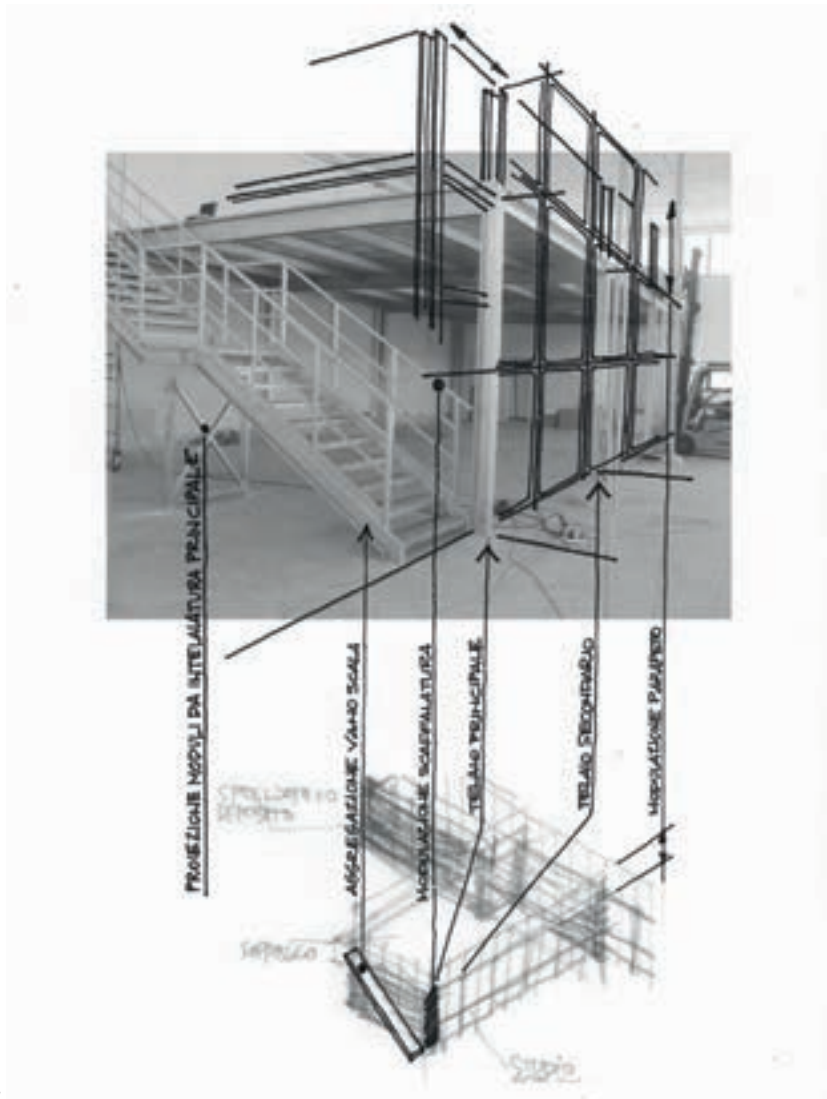
- le condizioni di illuminazione naturale diffusa (di tipo indiretto, tramite la trasmissione dai serramenti disposti all'interno dei vani finestra a terra e in altezza, collocati lungo le chiusure verticali perimetrali; prospetti nord-est e sud-ovest) ad altezza di vano;
- i requisiti termo-igrometrici (da valutare in relazione allo stato sia complessivo sia parziale, in connessione alle modalità di climatizzazione e di eventuale raffrescamento e ricambio d'aria);
- i requisiti acustici, da valutare in relazione all'analisi sia complessiva sia parziale del campo acustico (nel richiamo all'osservazione dei dettami afferenti al D.P.C.M. 5 dicembre 1997, *Determinazione dei requisiti acustici*



3

passivi degli edifici, per la “categoria E”: edifici adibiti ad attività scolastiche a tutti i livelli e assimilabili); i requisiti di resistenza meccanica rispetto ai carichi di esercizio, ai carichi statici e dinamici correlati sia alle condizioni di utilizzo, sia alla disposizione quantitativa dell'utenza prevista;

- i requisiti di resistenza al fuoco, rispetto alla costituzione fisica e materiale delle chiusure, oltre alla definizione quantitativa e dimensionale delle uscite di sicurezza ai sensi del D. M. del 7 agosto 2017, *Approvazione di norme tecniche di prevenzione incendi per le attività scolastiche, ai sensi dell'art. 15 del decreto legislativo 8 marzo 2006, n. 139*, in accordo sia ai dettami della “Regola Tecnica Verticale” (RTV) sulla sicurezza antincendio in ambito di edilizia scolastica (applicabili anche alle università e alle accademie secondo il Decreto n. 363 del 5 agosto 1998), sia ai dettami della “Regola Tecnica Orizzontale” (RTO) per l'attribuzione dei livelli di prestazione;
- le condizioni esecutive in accordo alla tessitura portante delle strutture di elevazione verticale, comportando le procedure di montaggio meccanico, osservando:
- la necessità di valutare i requisiti di tenuta termo-igrometrica e all'aria rispetto alla (eventuale) applicazione degli impianti di climatizzazione e di ricambio d'aria;
- la necessità di valutare i requisiti meccanici rispetto alle condizioni di esercizio dovute al carico (dinamico)

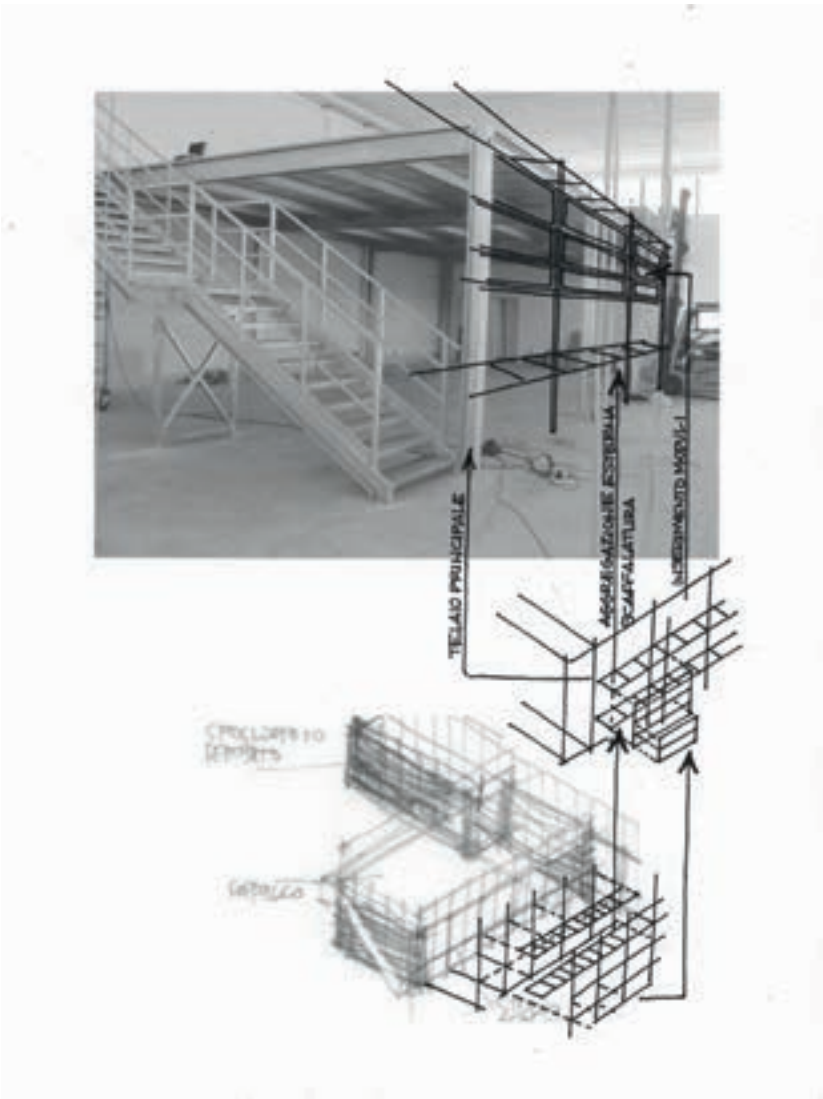


da parte degli utilizzatori, in modo comparato rispetto alle esigenze funzionali ai fini della sicurezza interna (fig. 4).

La costituzione tipologica e tecnico-esecutiva dei sistemi di involucro, in applicazione alle intelaiature (verticali, orizzontali) a supporto delle chiusure perimetrali relative alle unità compositive dirette ad accogliere le aule didattiche (galleria nord) e i laboratori di scultura (galleria sud), osserva le modalità di applicazione in accordo alla formulazione strutturale delle intelaiature in acciaio, secondo le possibili soluzioni (alternative) definite da:

la composizione definita dalla struttura portante principale (rivolta al sostegno meccanico dell'unità), costituita da elementi verticali (in acciaio), e dalla modulazione compresa definita dalla struttura portante secondaria, costituita da elementi profilari verticali (montanti) e orizzontali (traversi) in acciaio o in alluminio;

la composizione definita dalla struttura portante principale (rivolta al sostegno meccanico dell'unità), attraverso l'utilizzo di elementi profilari verticali (in acciaio) e della modulazione di dimensioni contenute, con l'ausilio di elementi profilari orizzontali (in acciaio) (fig. 5).



1. Elaborazione sistemica e rilevazione dei principali contenuti relativi alla costituzione delle unità compositive, sulla base del riferimento ai laboratori di scultura (galleria sud), rispetto a: la determinazione dell'intelaiatura principale e secondaria (verticale, orizzontale); la determinazione geometrica, fisica e dimensionale dei moduli di chiusura verticale; la configurazione geometrica, fisica e dimensionale delle sezioni di chiusura orizzontale superiore (soppalco); l'integrazione delle intelaiature e dei moduli in forma di "scaffalature" secondo telai combinati; l'estensione delle chiusure verticali oltre il livello di soppalco (parapetto).

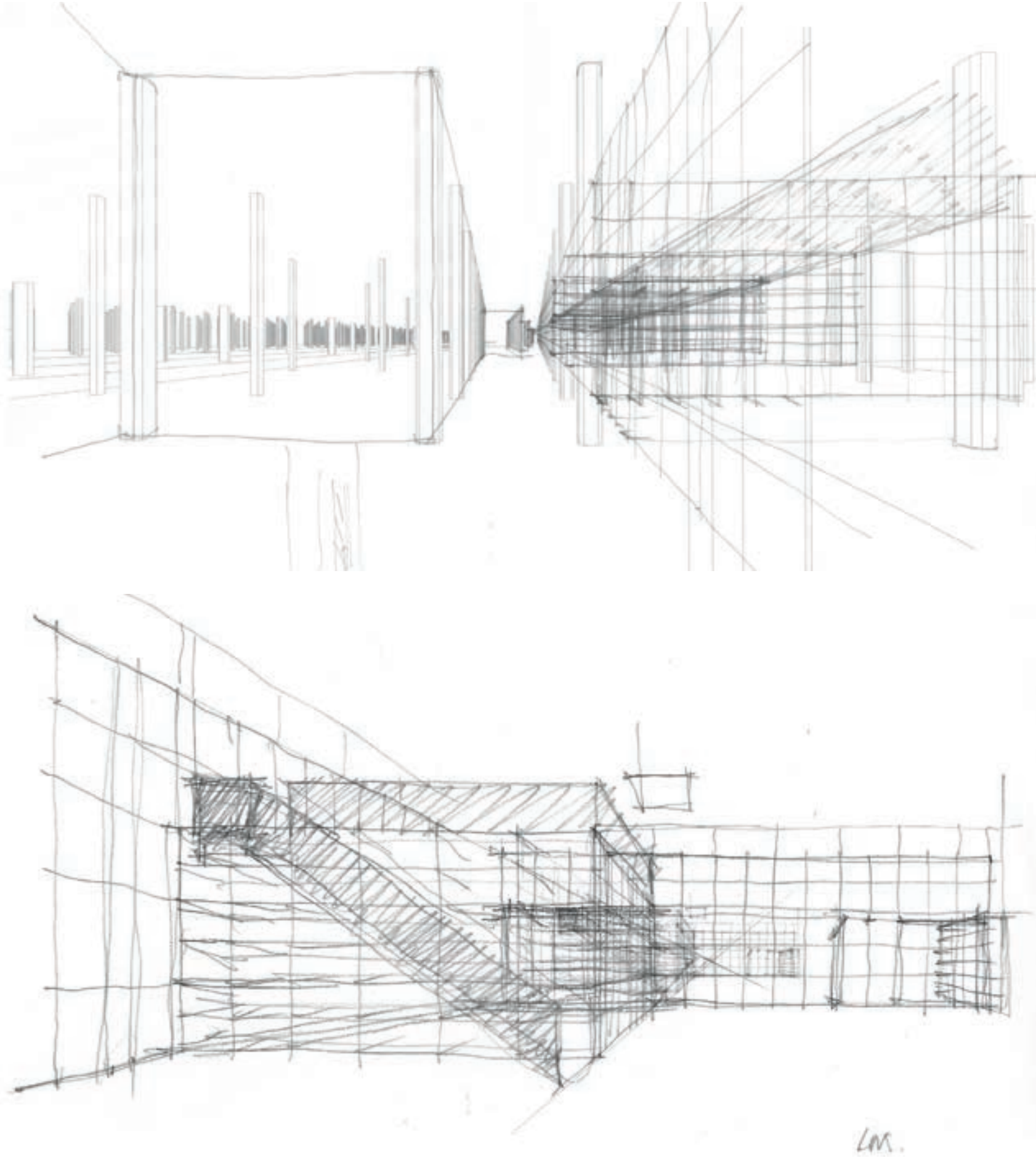
2. Elaborazione sistemica e rilevazione dei principali contenuti relativi alla costituzione delle unità compositive in accordo alla concezione euristica del progetto architettonico, sulla base del riferimento ai laboratori di scultura (galleria sud), rispetto a: la determinazione delle quote netta interna, di passaggio impiantistico e di estensione di parapetto; l'integrazione dei locali con destinazione d'uso a spogliatoio, in accordo alla necessità di applicazione delle chiusure verticali opache, di specifiche superfici interne e di sezioni per il passaggio delle dotazioni impiantistiche.

3. Elaborazione concettuale delle unità compositive, sulla base del riferimento ai laboratori di scultura (galleria sud), nel riferimento a: la costituzione dell'intelaiatura in profili di acciaio (verticale, orizzontale) secondo la disposizione per soppalchi industriali; la proiezione spaziale e percettiva dei moduli di chiusura rispetto alle intelaiature (nel richiamo al progetto dei BBPR per il Monumento ai caduti nei campi di sterminio, 1946).

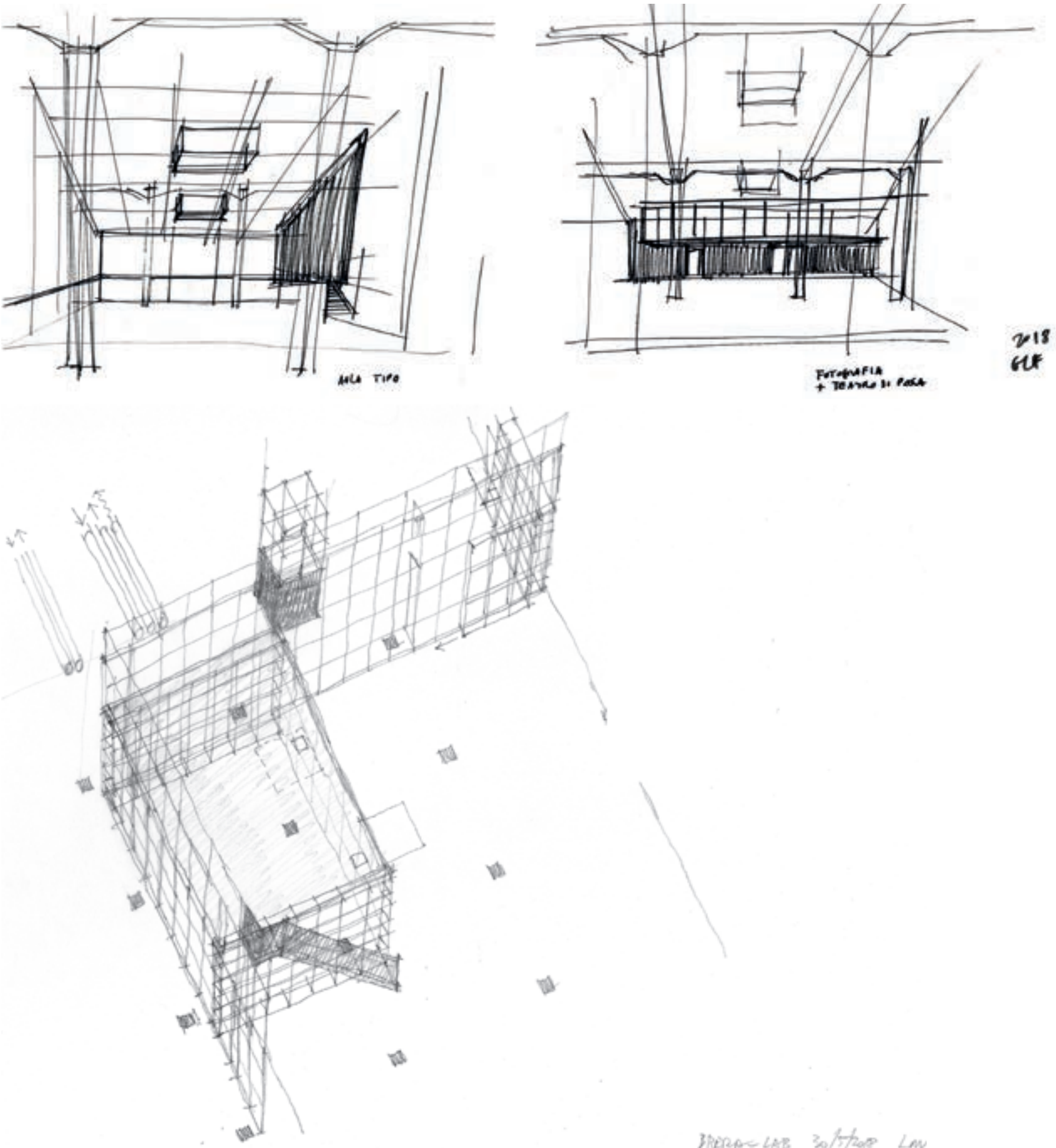
4. Elaborazione concettuale delle unità compositive, sulla base del riferimento ai laboratori di scultura (galleria sud), nel riferimento a: la costituzione dell'intelaiatura in profili di acciaio (verticale, orizzontale) secondo la disposizione per soppalchi industriali e l'aggregazione del vano scala; lo sviluppo secondo l'articolazione per intelaiature principali e intelaiature secondarie, per la combinazione dei moduli di chiusura.

5. Elaborazione concettuale delle unità compositive, sulla base del riferimento ai laboratori di scultura (galleria sud), nel riferimento a: la costituzione dell'intelaiatura in profili di acciaio (verticale, orizzontale) secondo la disposizione per soppalchi industriali e l'aggregazione del vano scala; l'integrazione delle intelaiature e dei moduli in forma di "scaffalature", mediante: la disposizione longitudinale/trasversale nei confronti delle intelaiature principale/secondaria; lo sviluppo di sezioni di irrigidimento strutturale (controvento) e di ausilio alle attività di laboratorio.

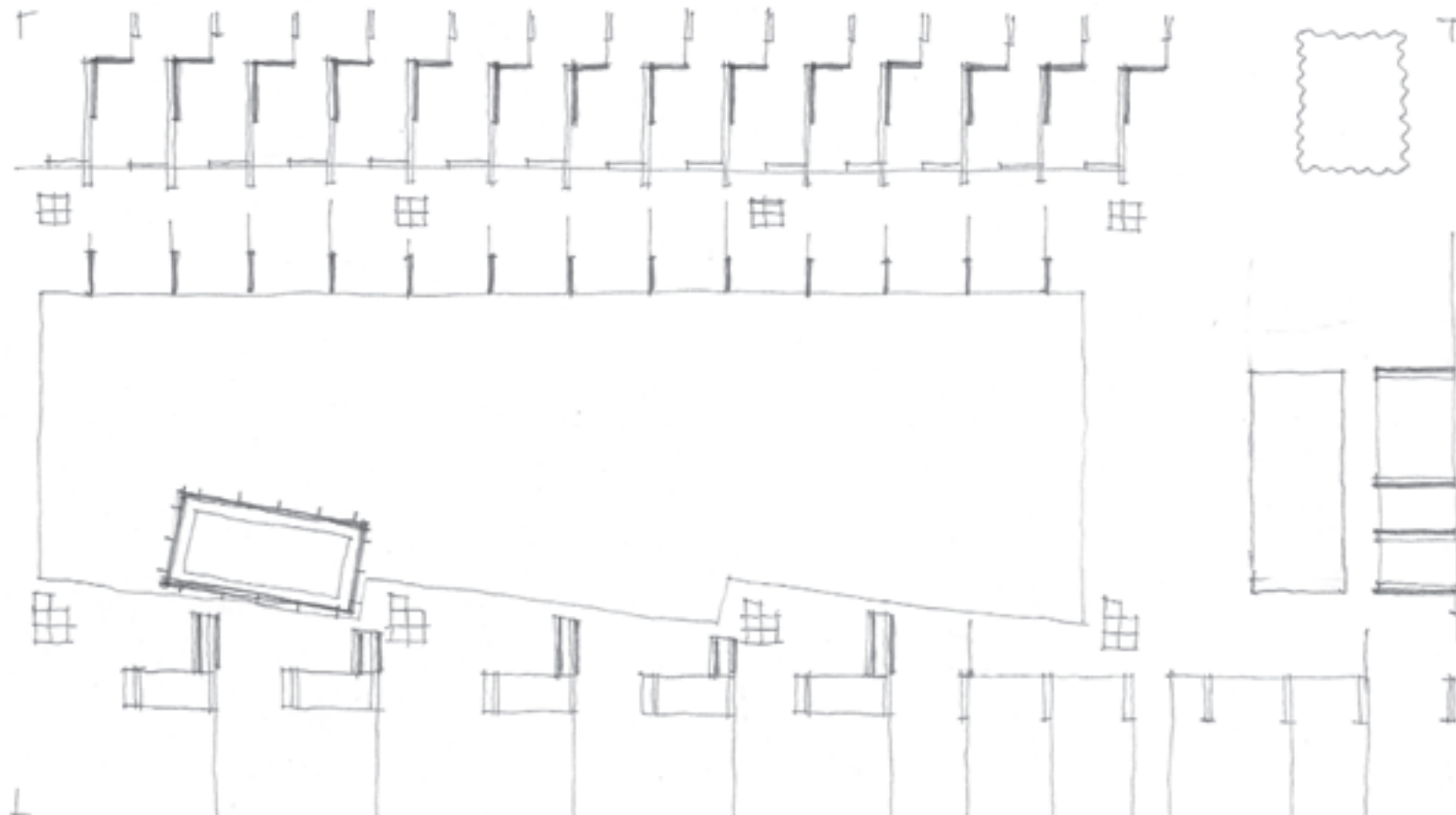
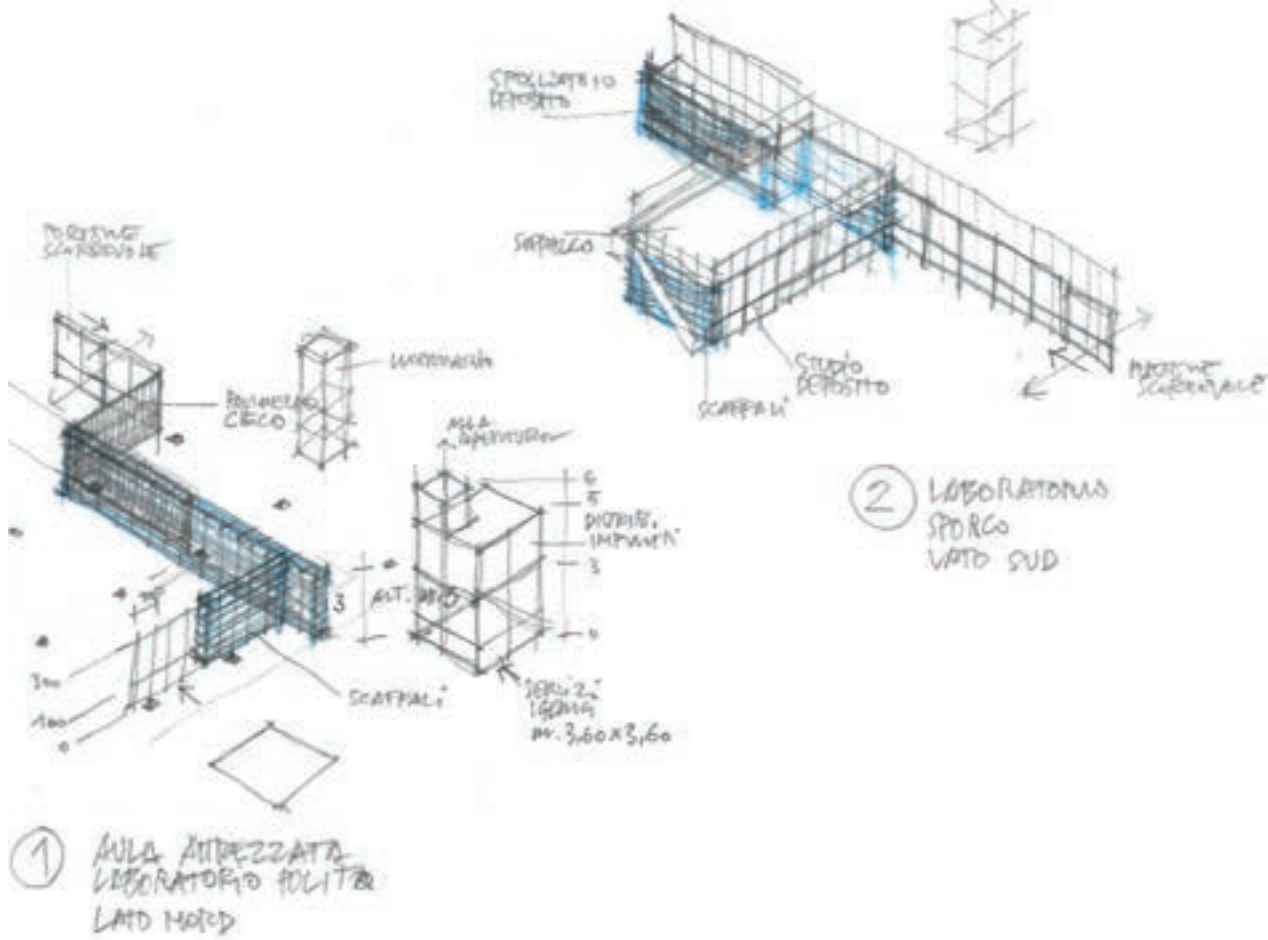
Telai di partizione dei moduli didattici.
Disegni di studio, L. Monica, 2018.



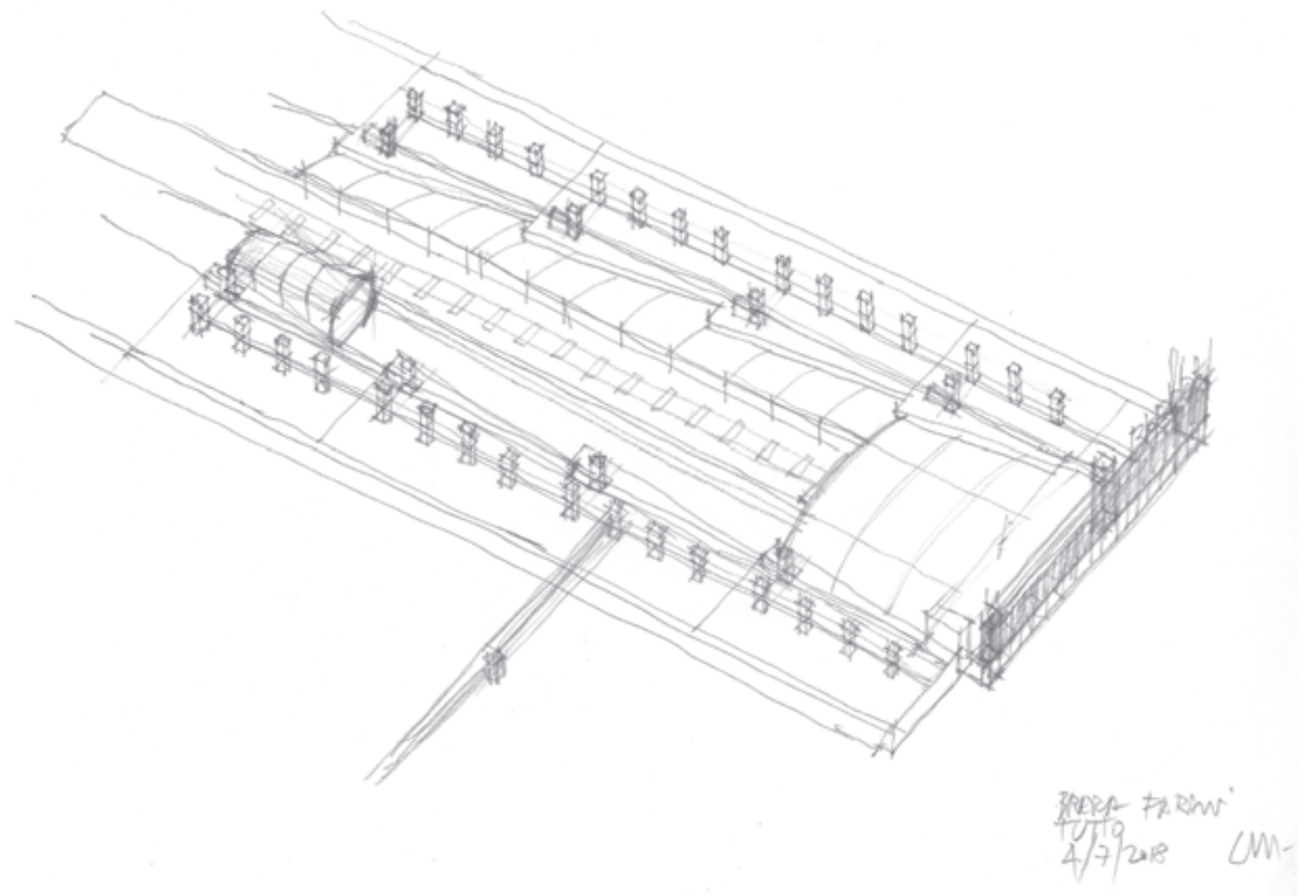
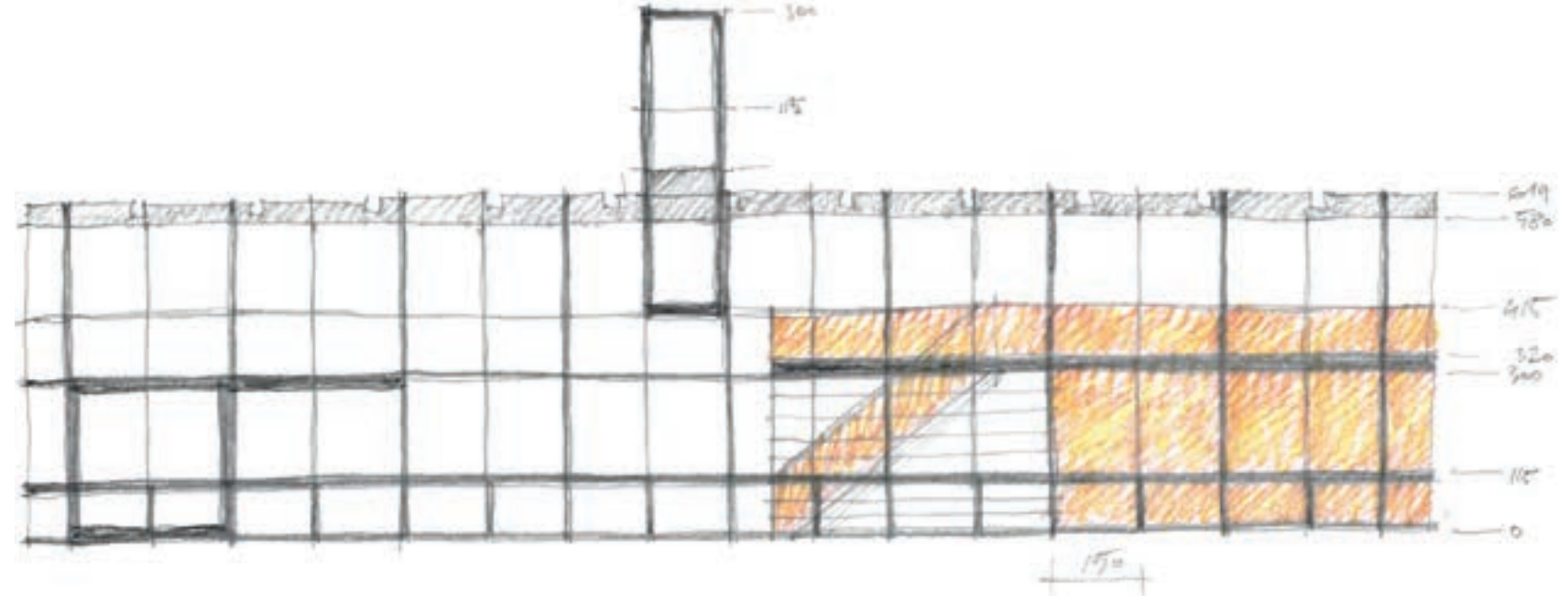
Telai di partizione dei moduli didattici.
Disegni di studio, G.L. Ferreri, 2018.
Disegno di studio, L. Monica, 2018.



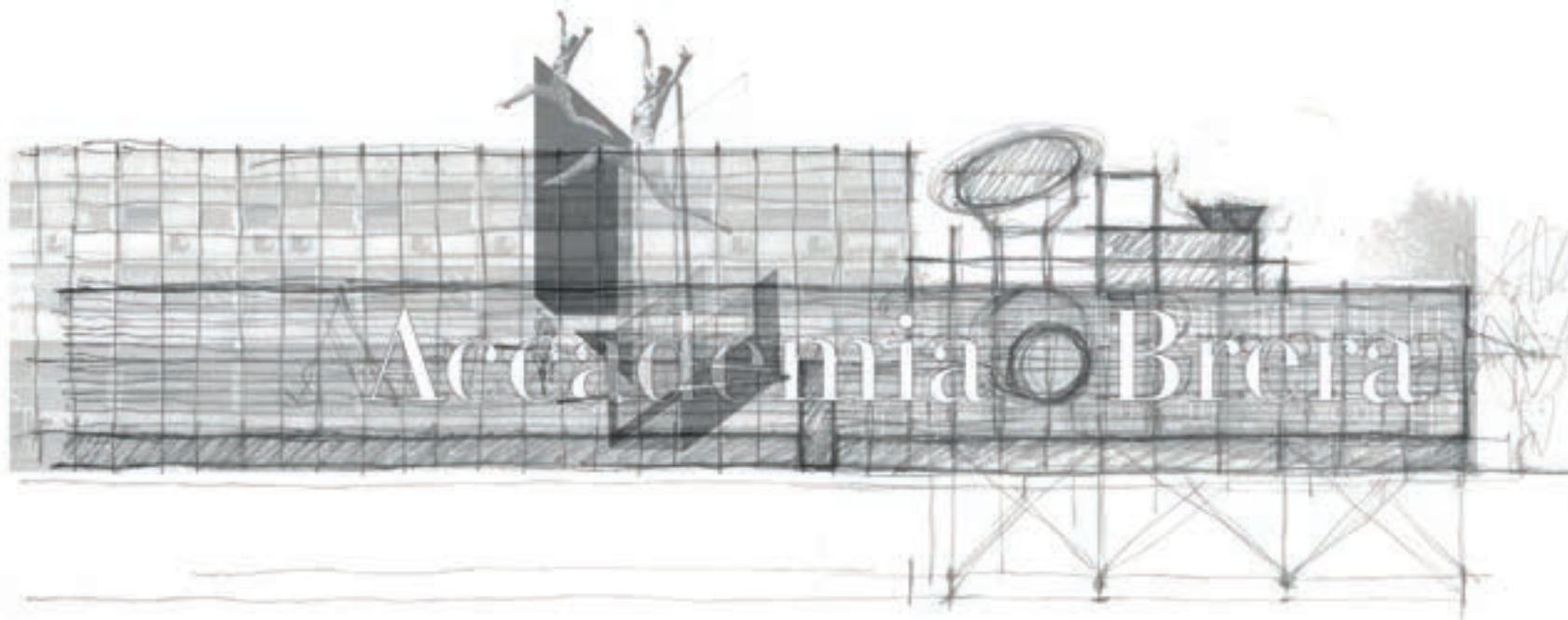
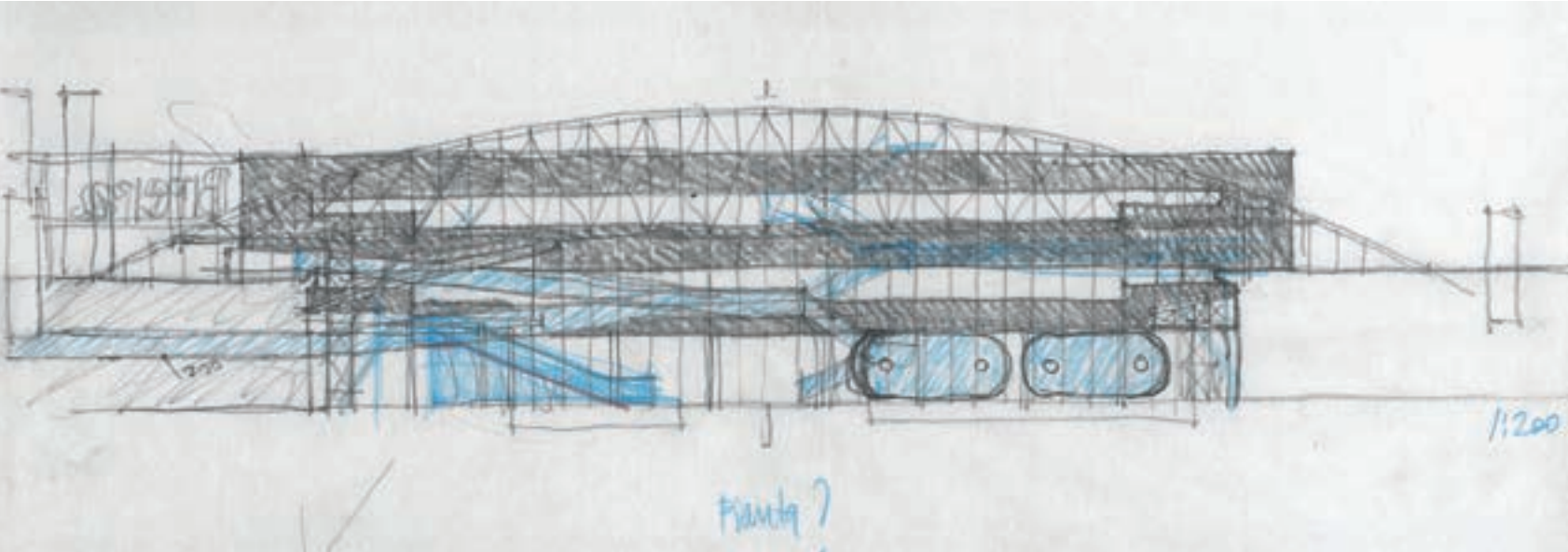
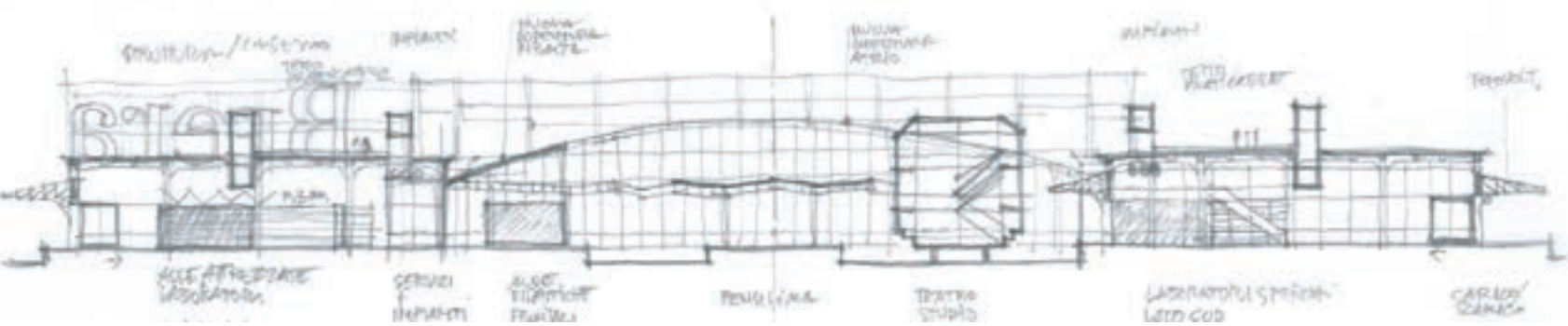
Disegni di studio, L. Monica, 2018.



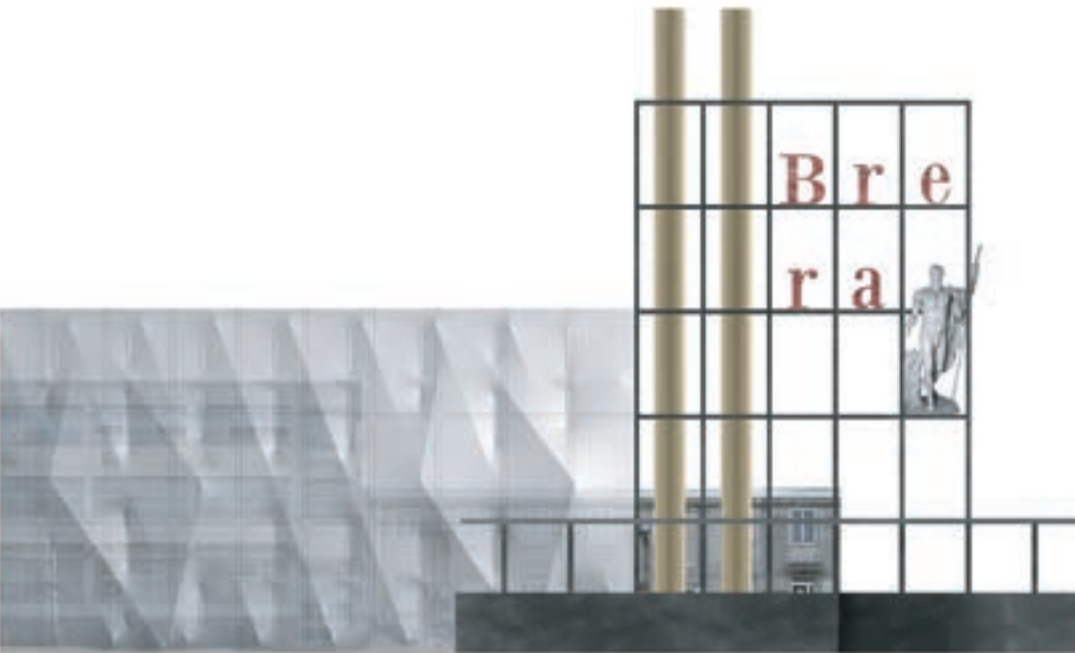
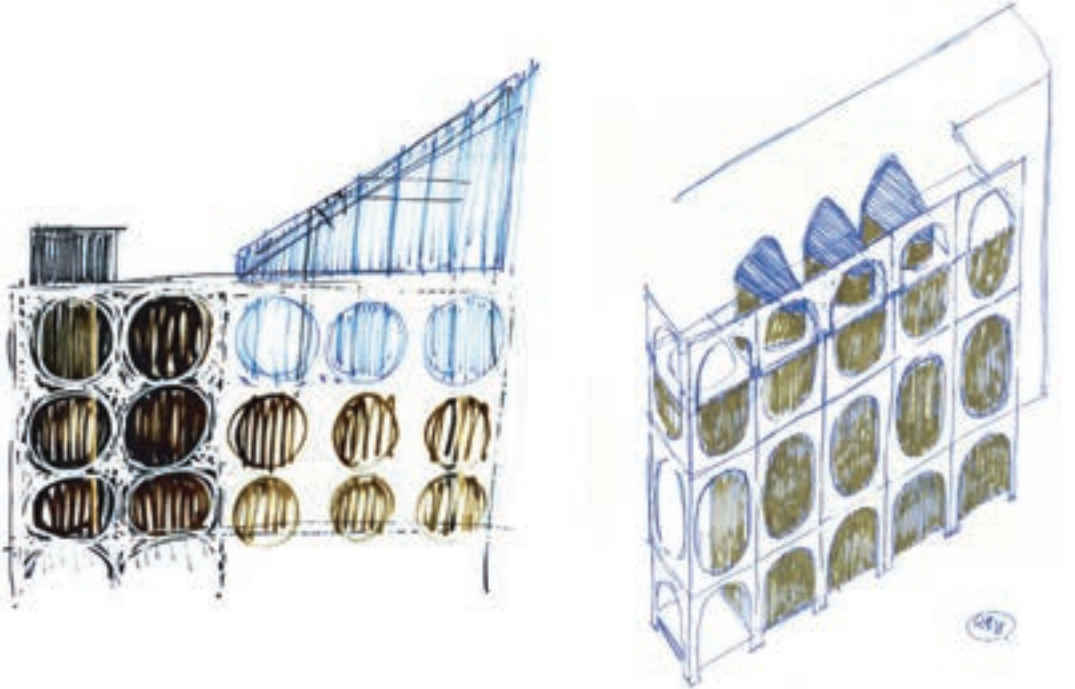
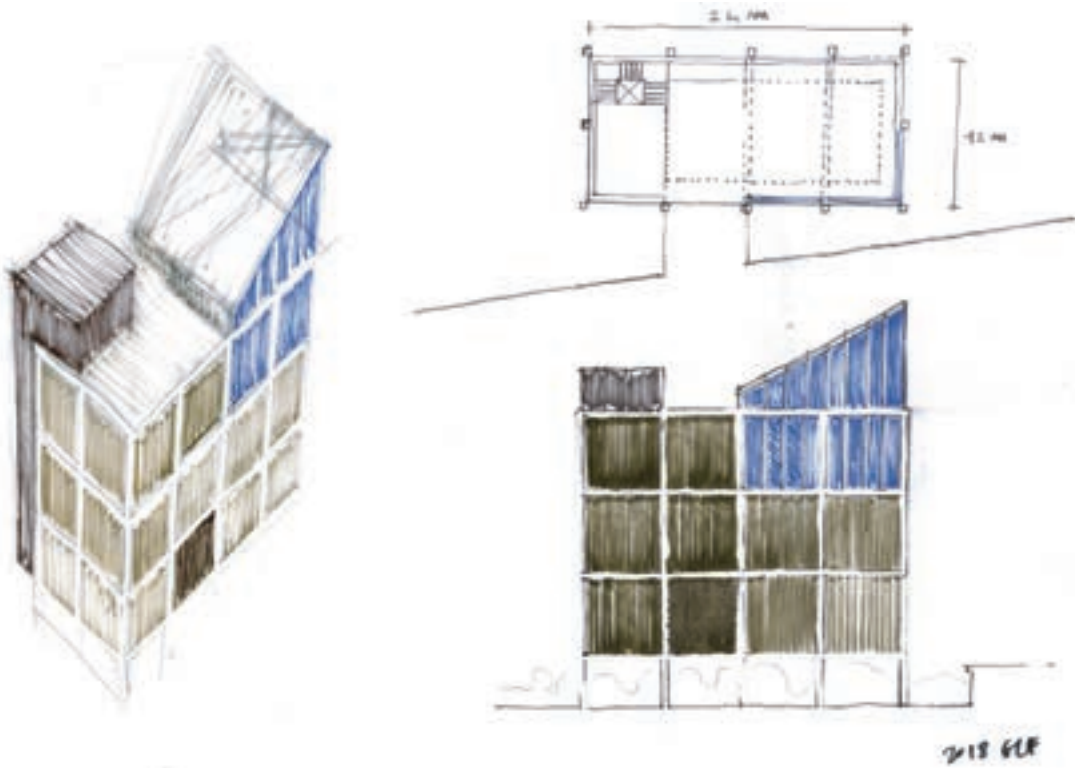
Disegni di studio, L. Monica, 2018.

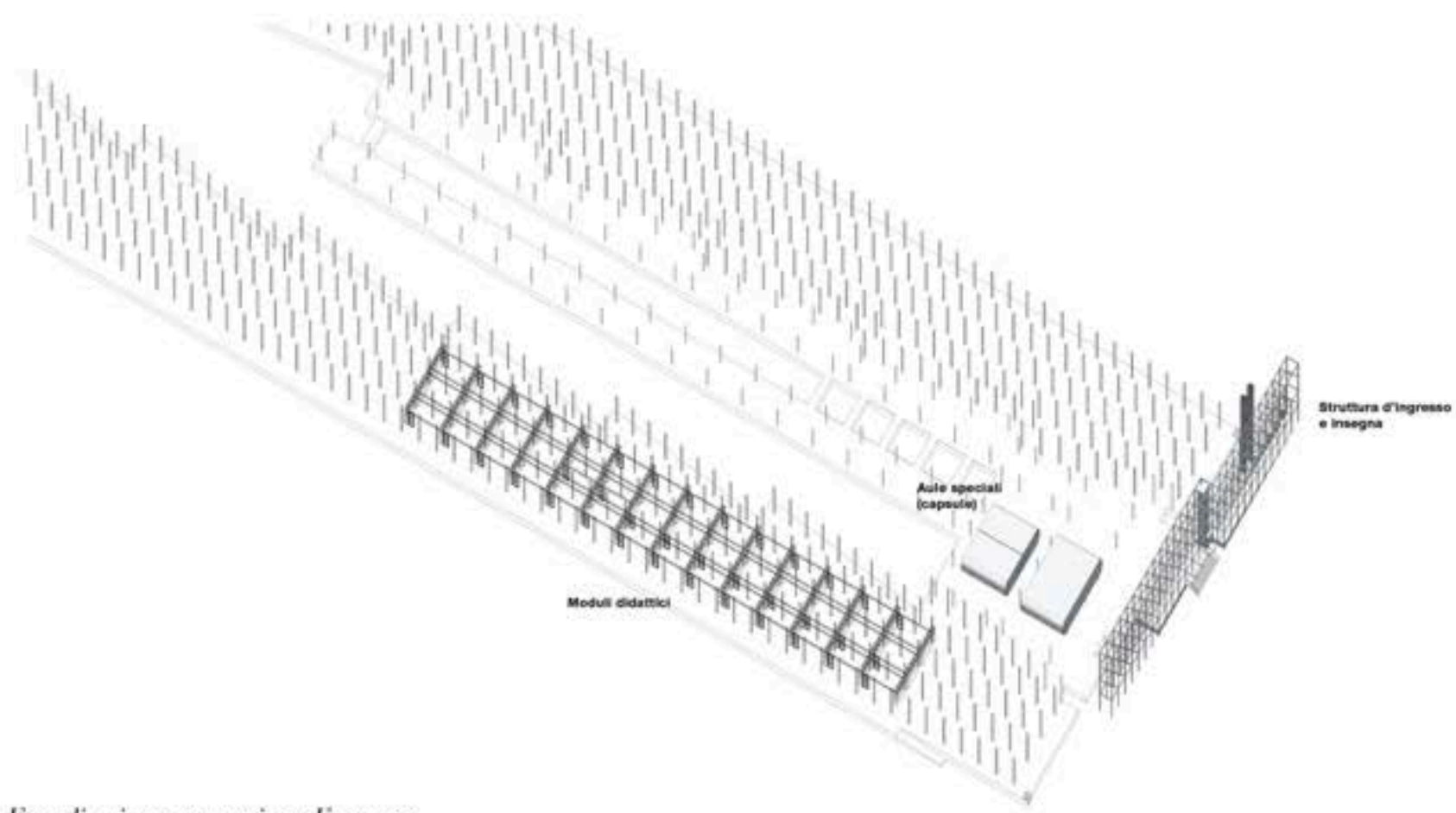


Sezioni trasversali sulle gallerie e sull'atrio, studio per il telaio di ingresso.
Disegni di studio, L. Monica, 2018.

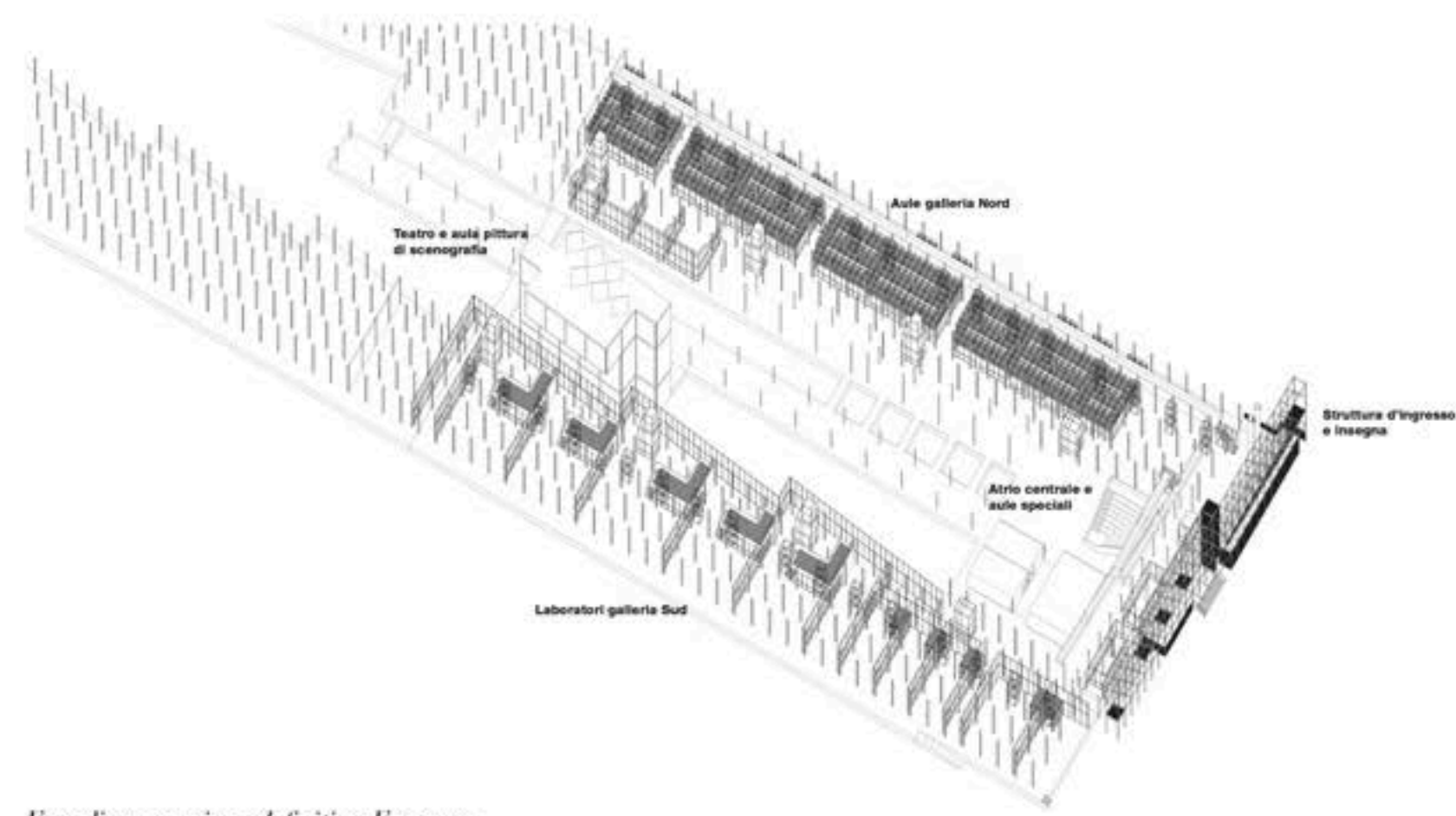
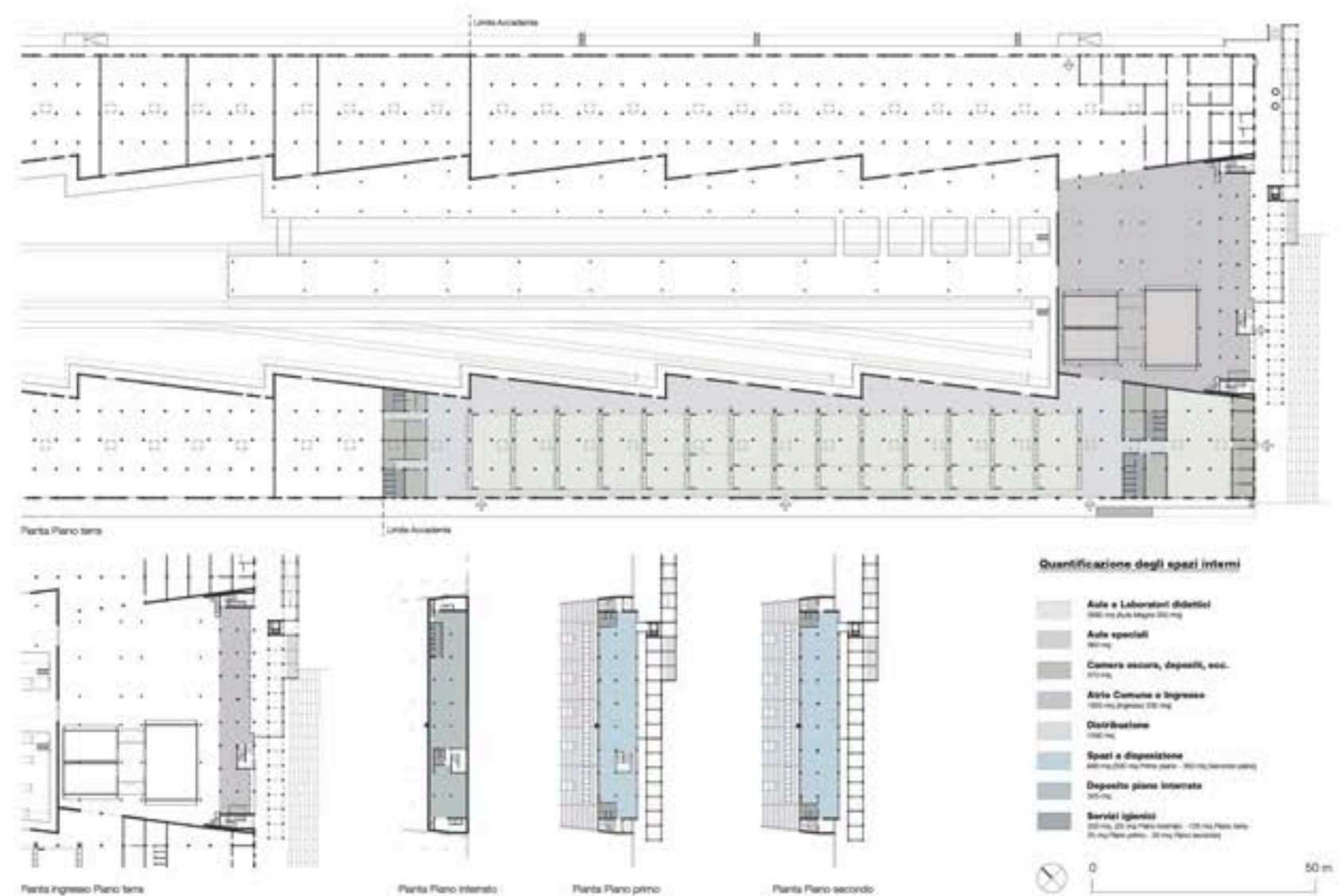


Teatro-studio e telaio di ingresso.
Disegni di studio, G.L. Ferreri, 2018.

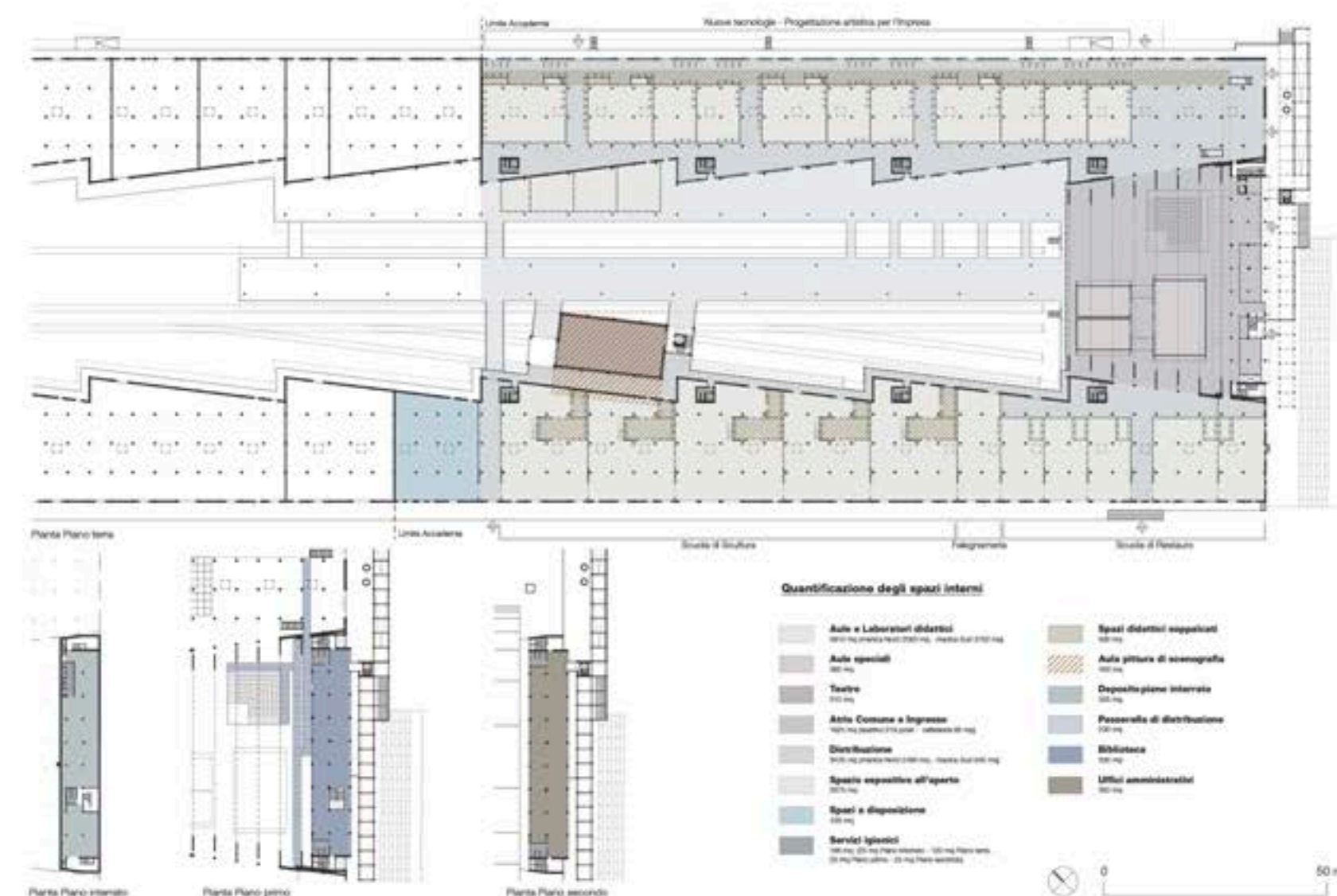




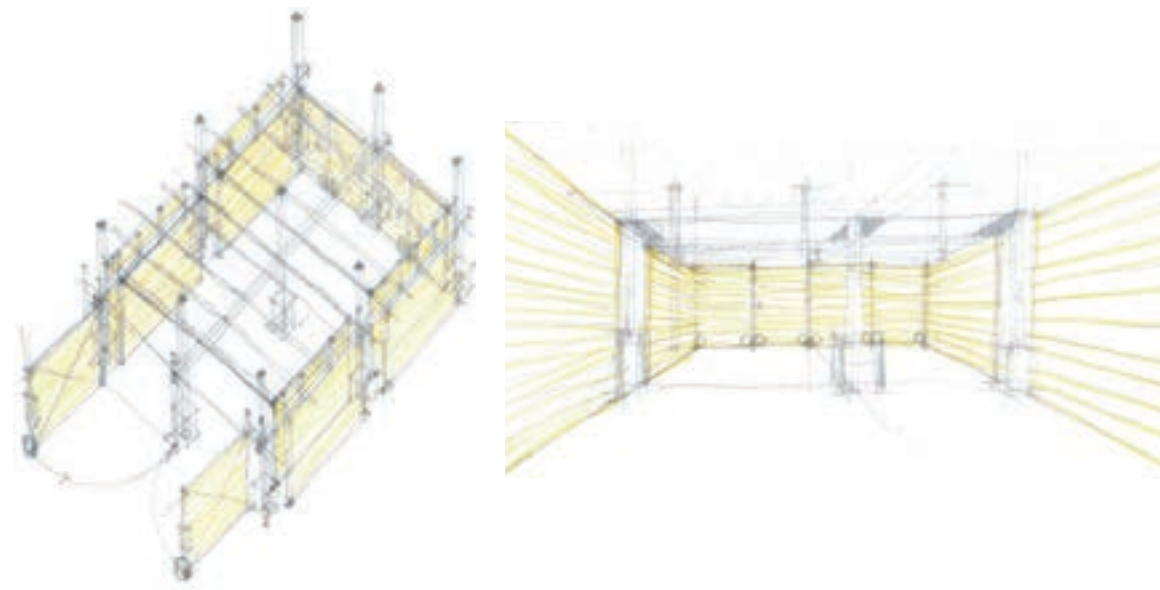
*Fase di prima occupazione-Fase zero.
Assonometria e piante della distribuzione
funzionale.*



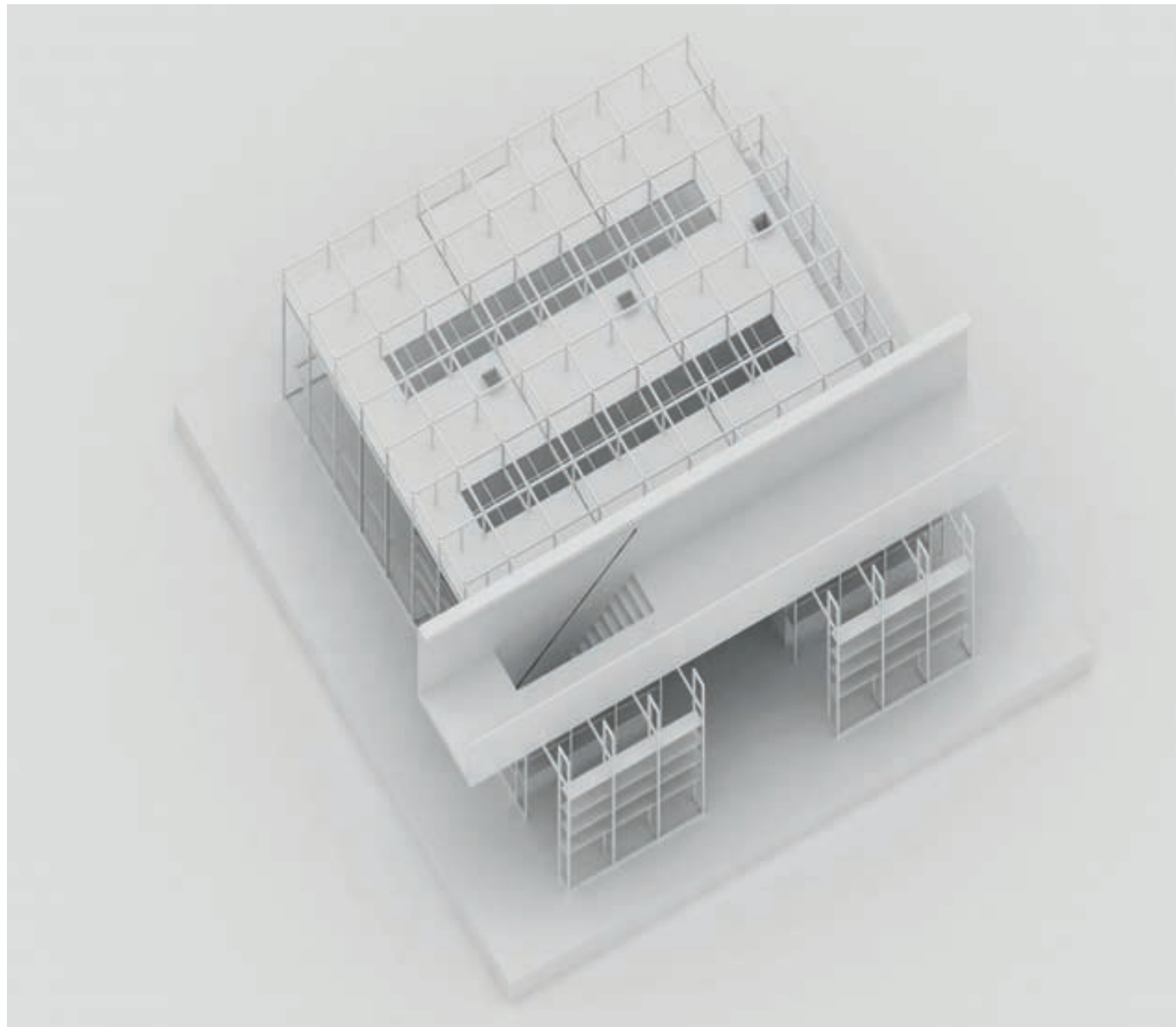
*Fase di occupazione definitiva-Fase uno.
Assonometria e piante della distribuzione
funzionale.*



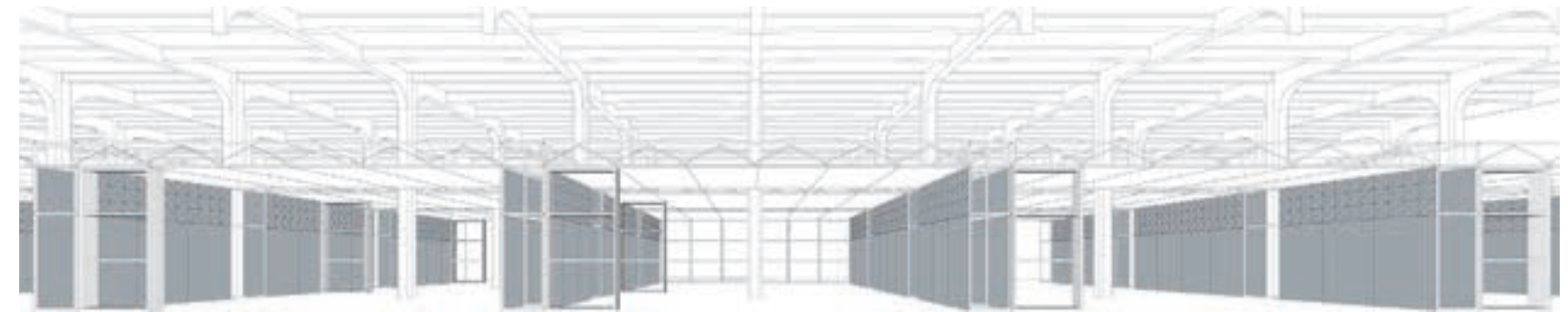
*Fase di prima occupazione-Fase zero.
Disegno di studio del modulo didattico,
L. Monica, 2018.*



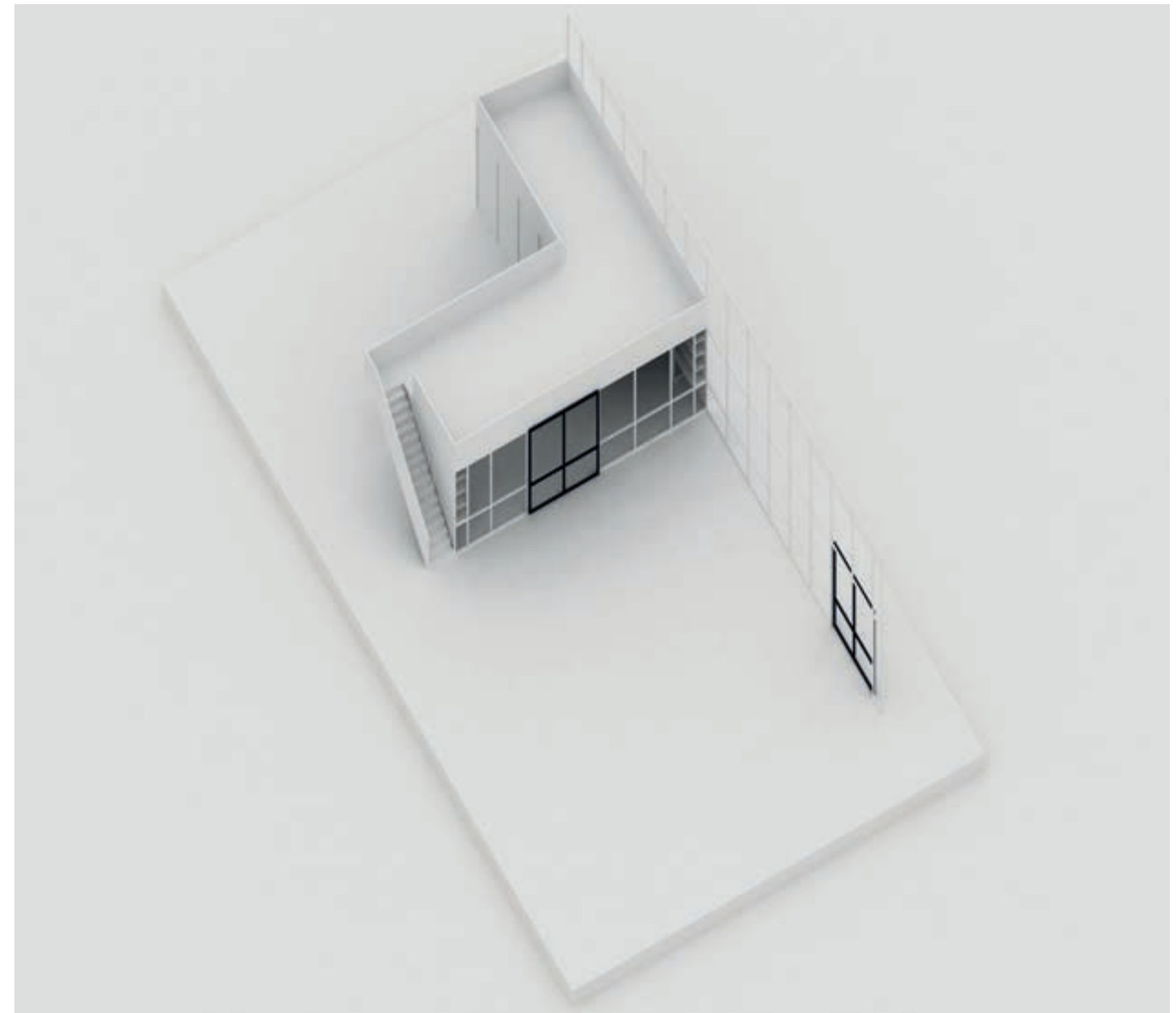
*Fase di occupazione definitiva-Fase uno.
Modulo didattico delle aule-laboratorio,
galleria nord.*



*Fase di prima occupazione-Fase zero.
Prospettiva dei moduli didattici.*



*Fase di occupazione definitiva-Fase uno.
Modulo didattico dei laboratori, galleria
sud.*

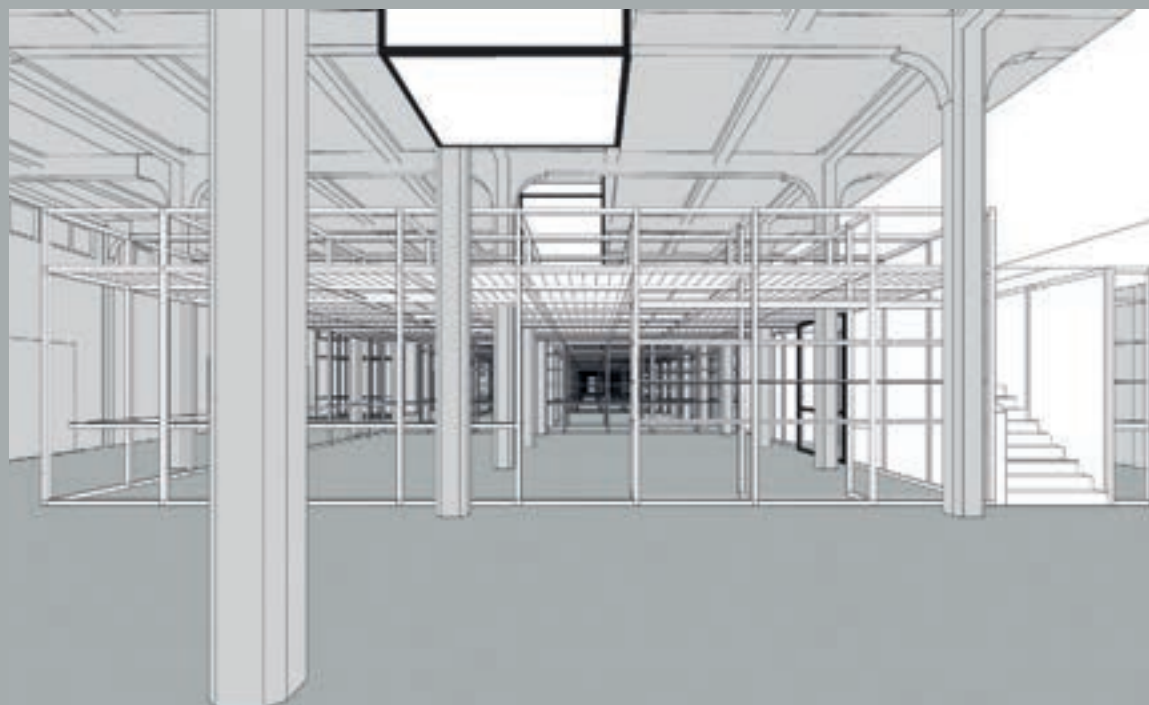




*Fase di occupazione definitiva-Fase uno.
Modulo didattico delle aule-laboratorio,
galleria nord.*



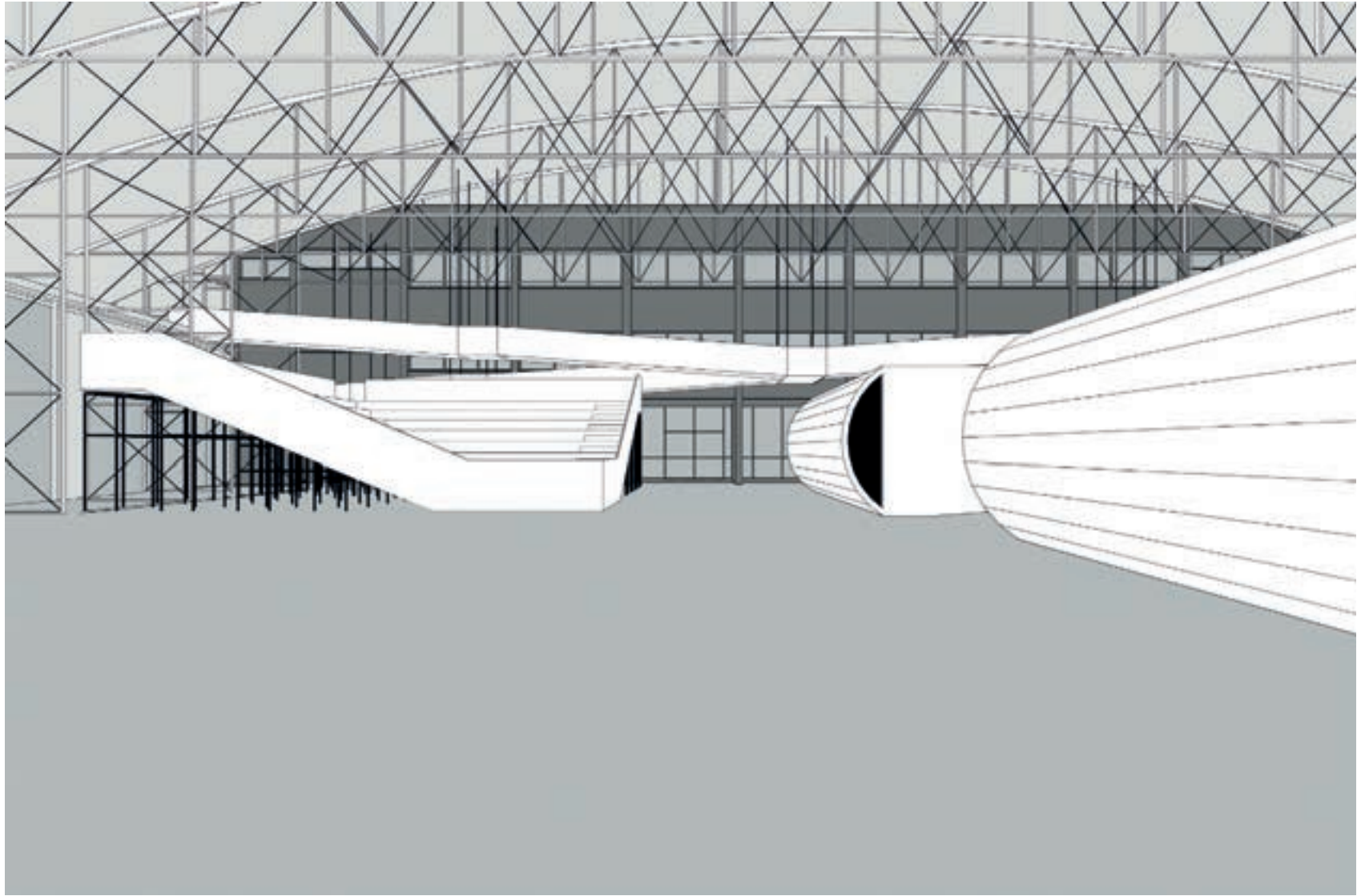
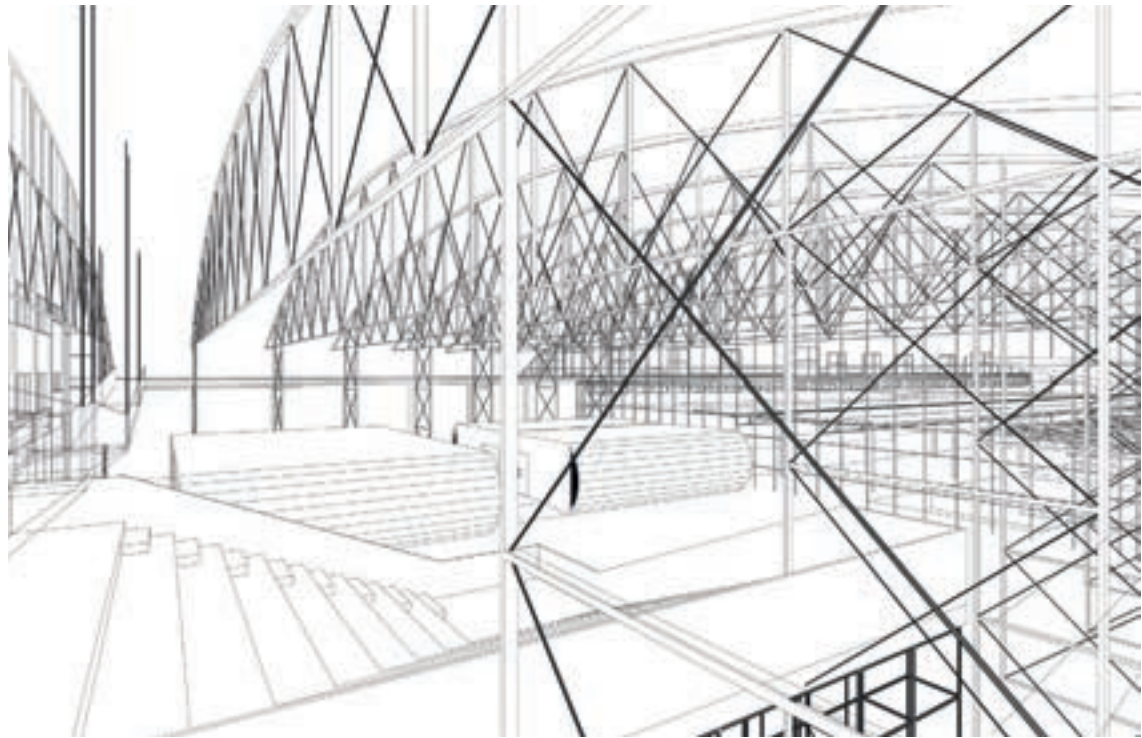
*Fase di occupazione definitiva-Fase uno.
Modulo didattico dei laboratori, galleria
sud.*



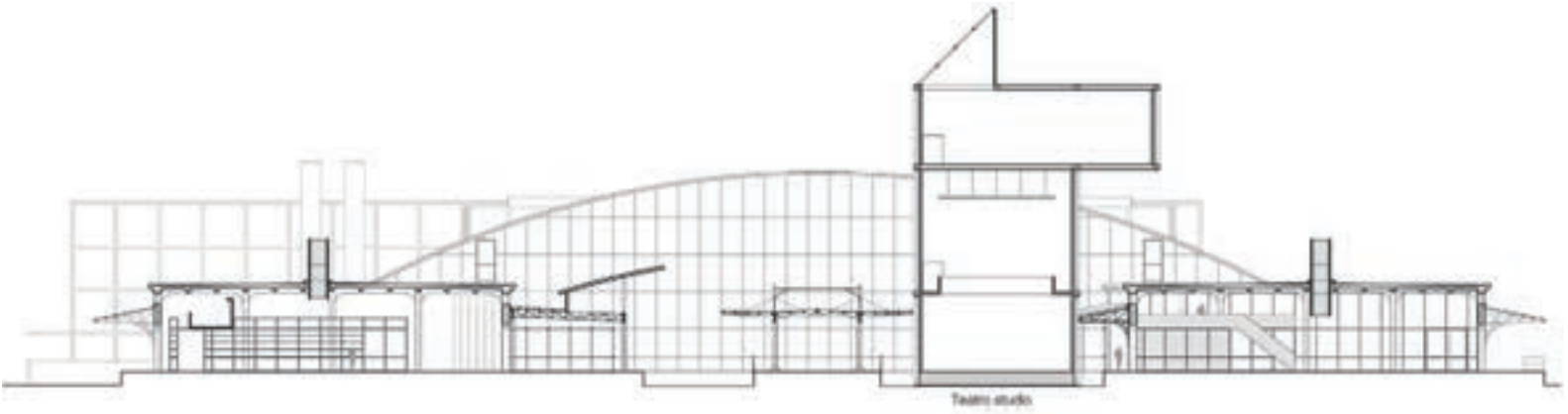
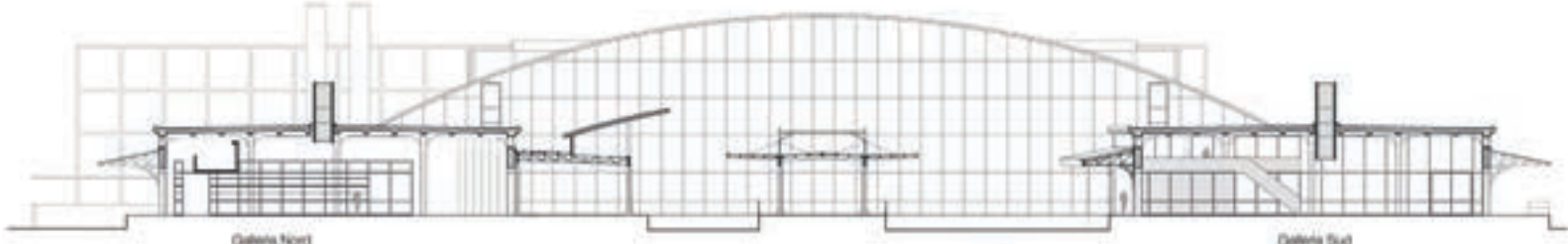
*Fase di occupazione definitiva-Fase uno.
Modulo didattico delle aule-laboratorio,
galleria nord.*

*Fase di occupazione definitiva-Fase uno.
Modulo didattico dei laboratori, galleria
sud.*

*Fase di occupazione definitiva-Fase uno.
Atrio centrale.*

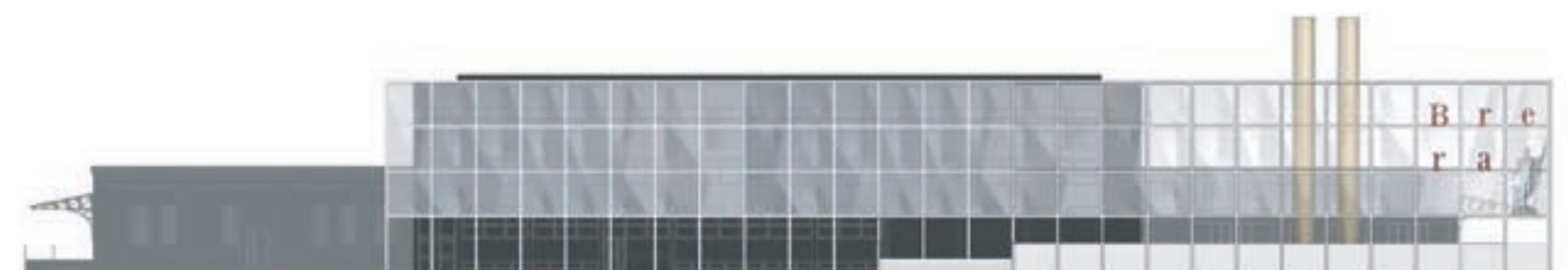
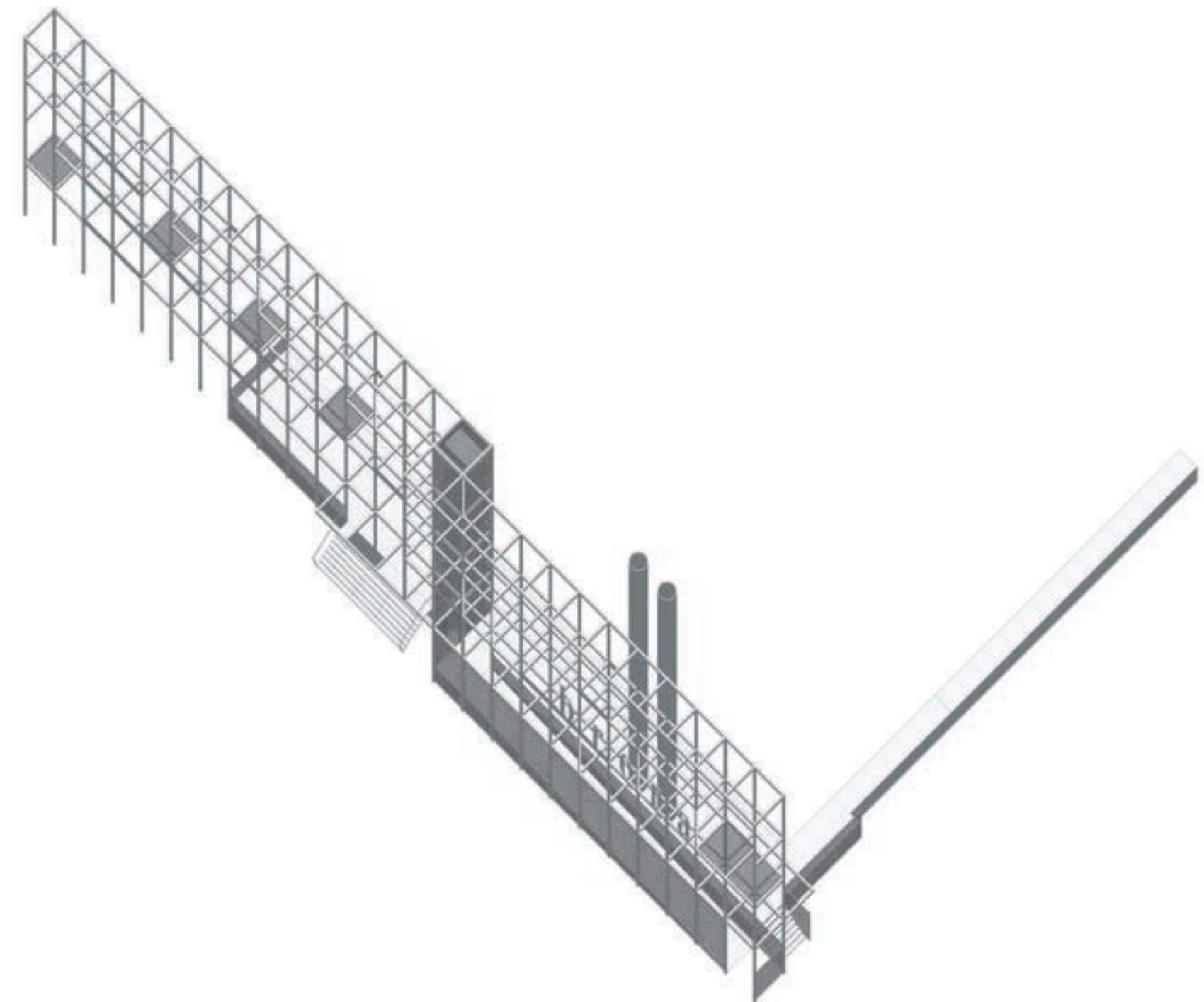
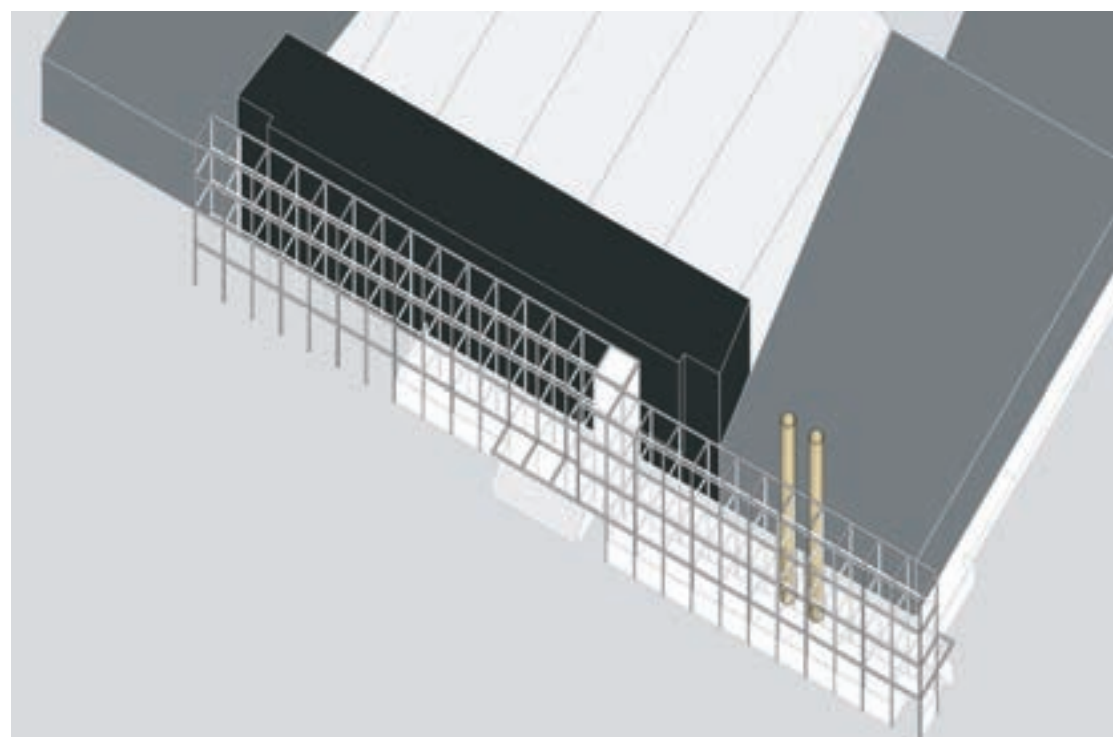
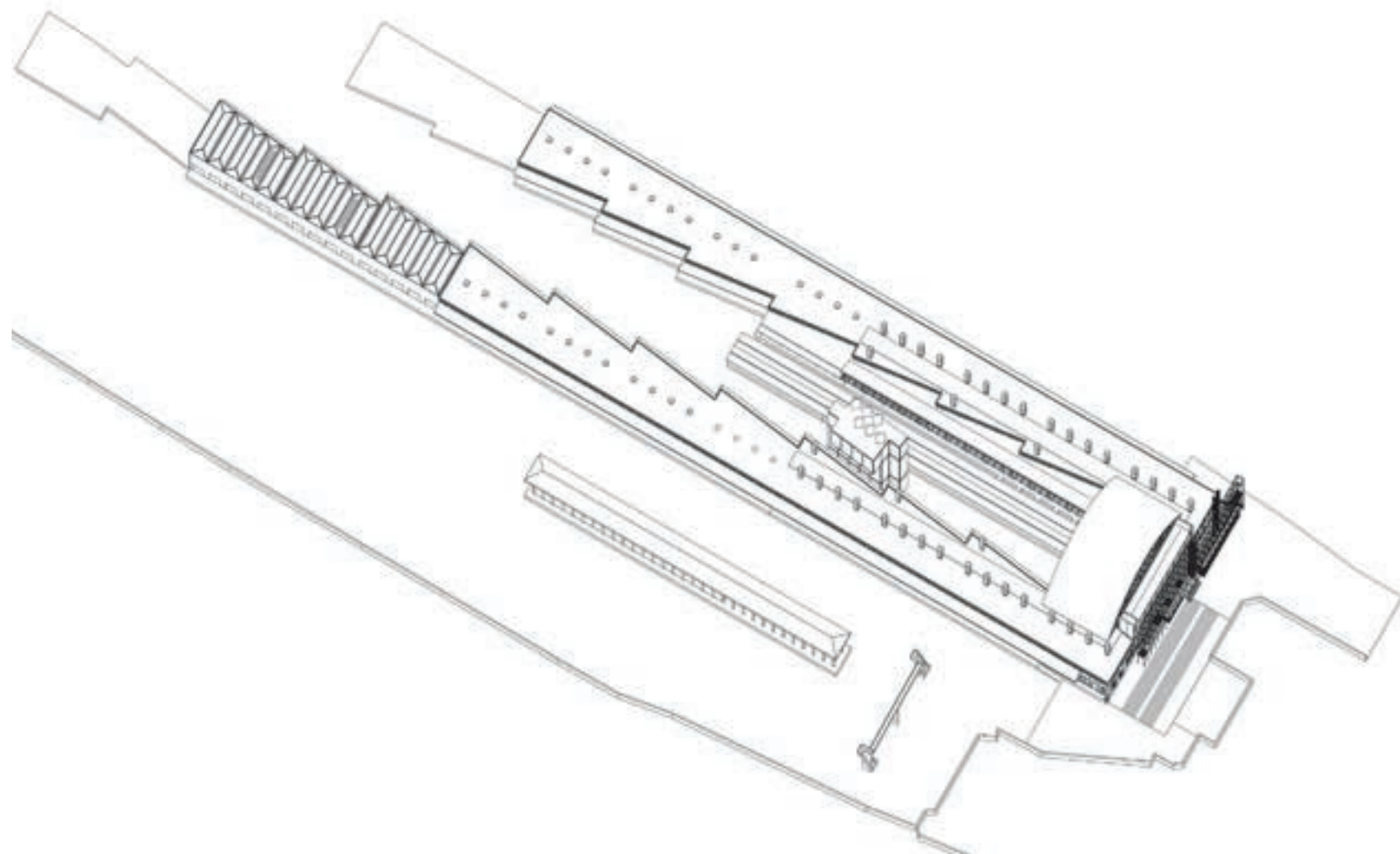


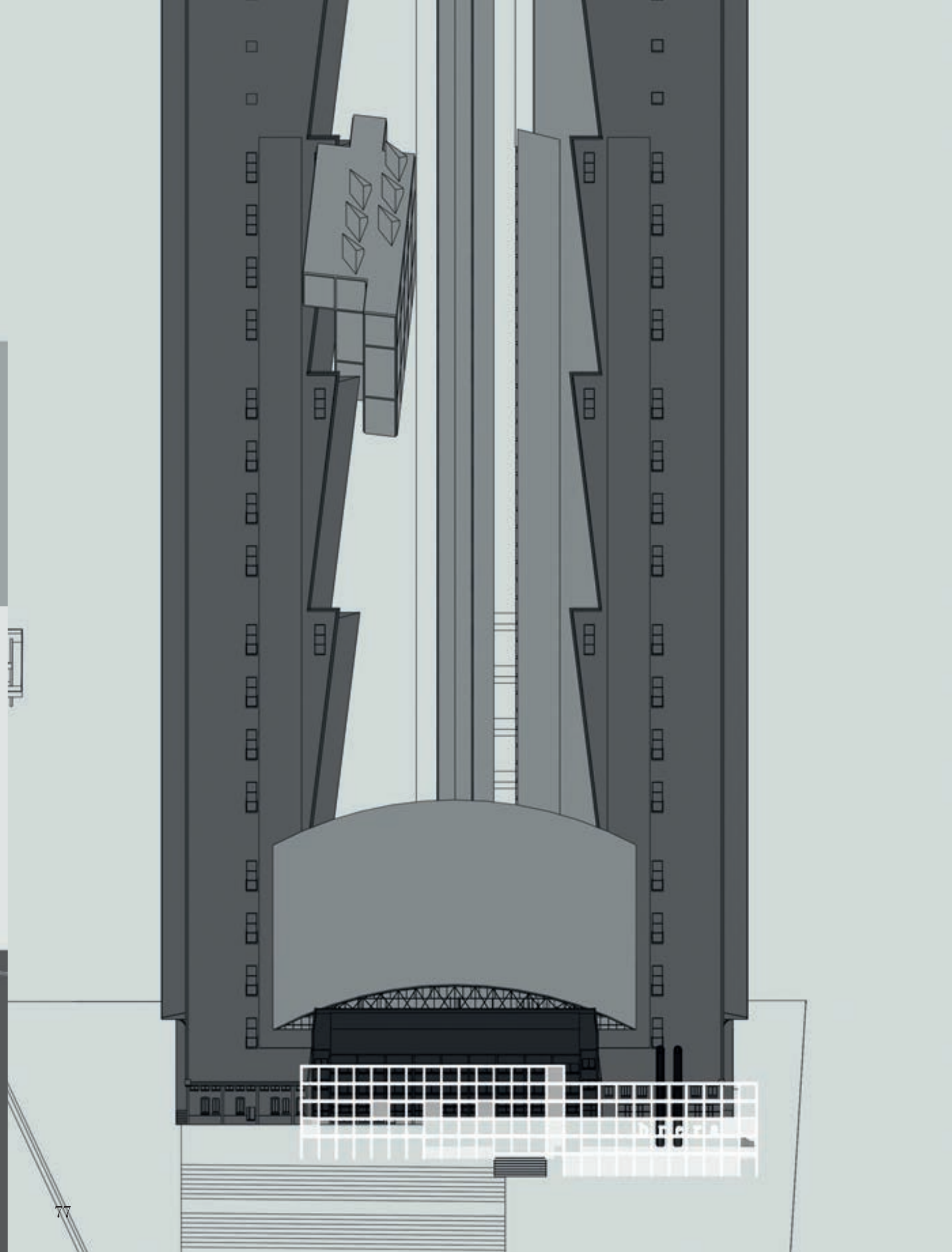
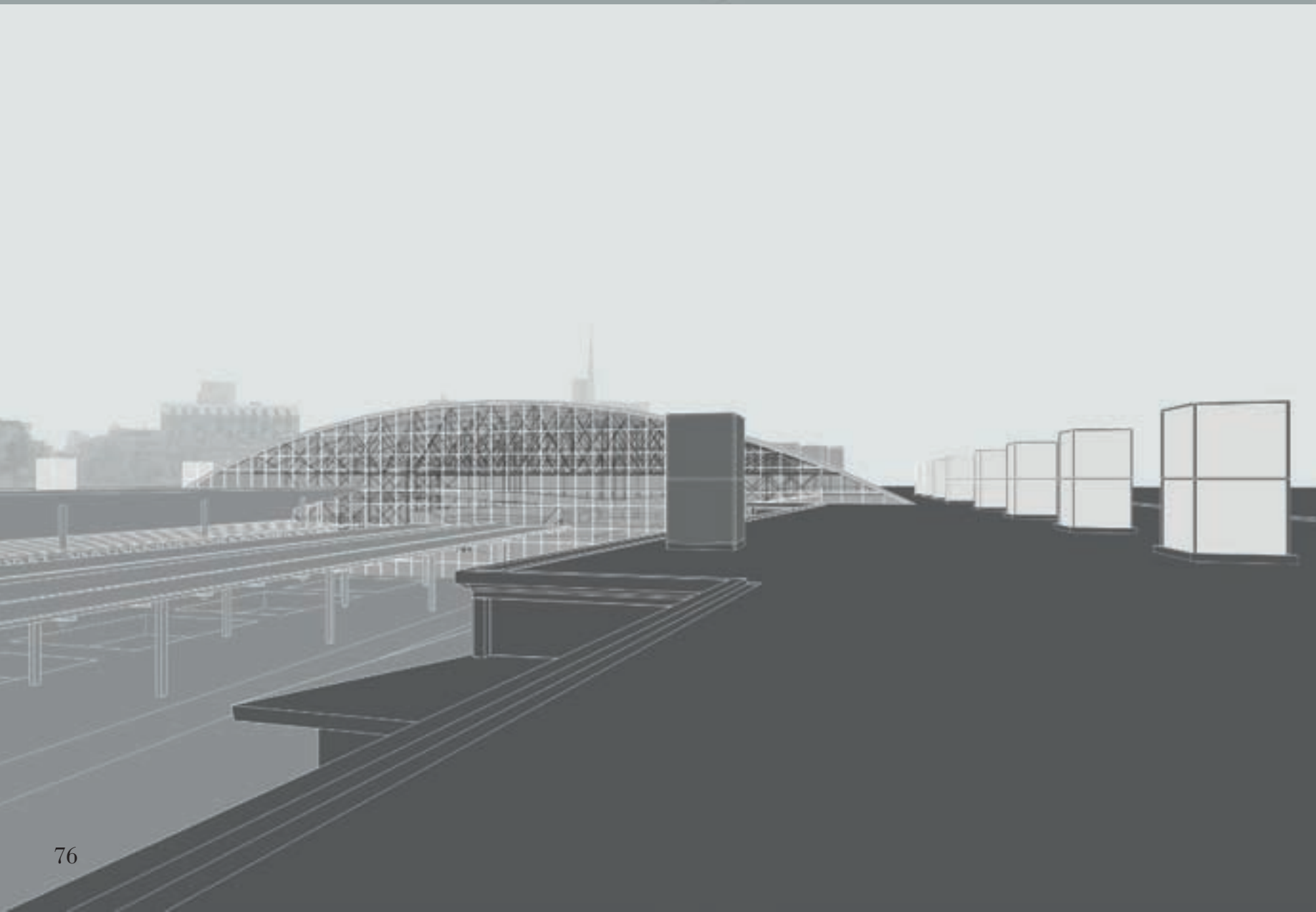
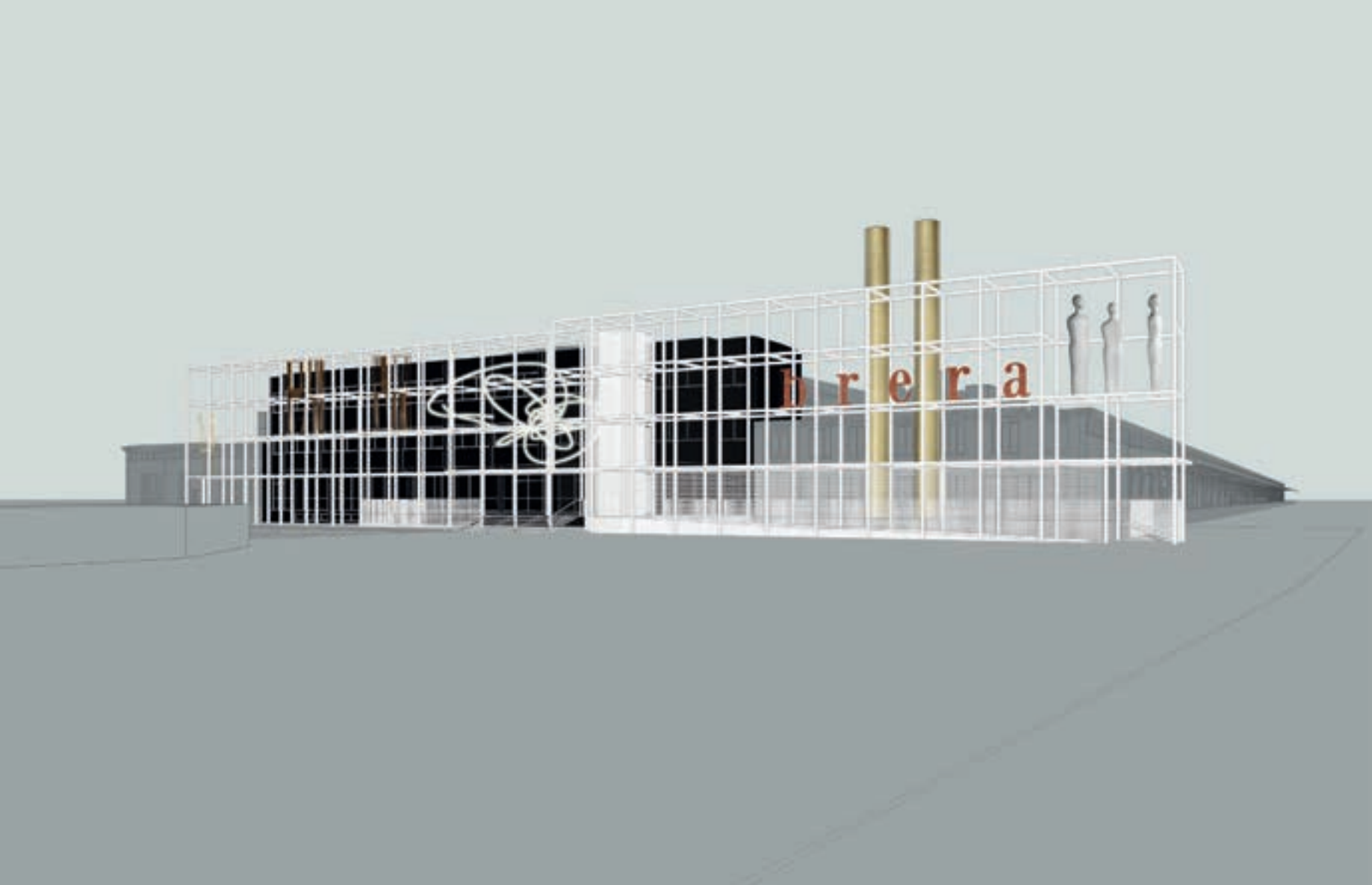
*Fase di occupazione definitiva-Fase uno.
Sezioni trasversali sull'Atrio centrale,
sulle gallerie e sul teatro-studio.*

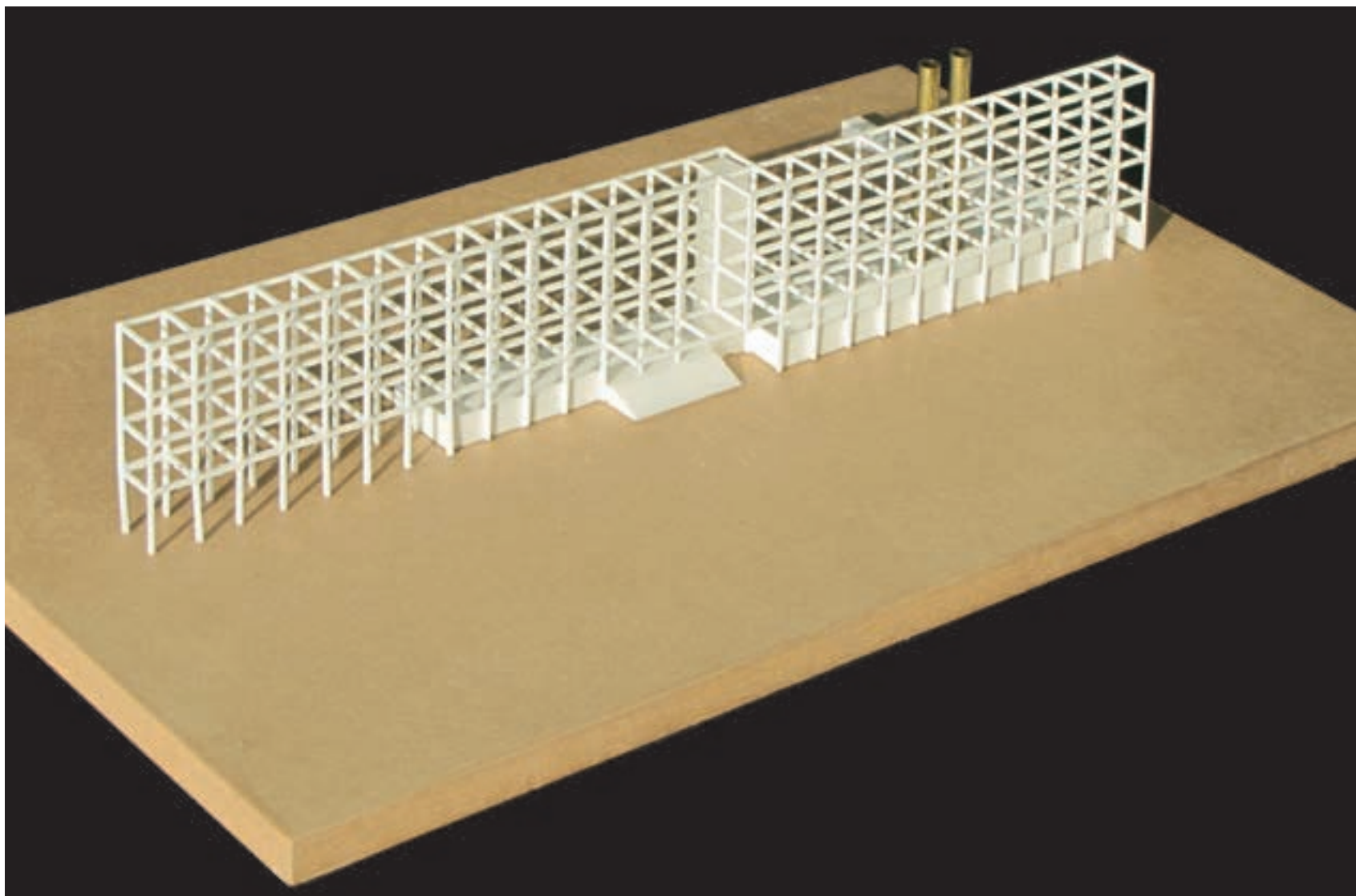


0 15 m

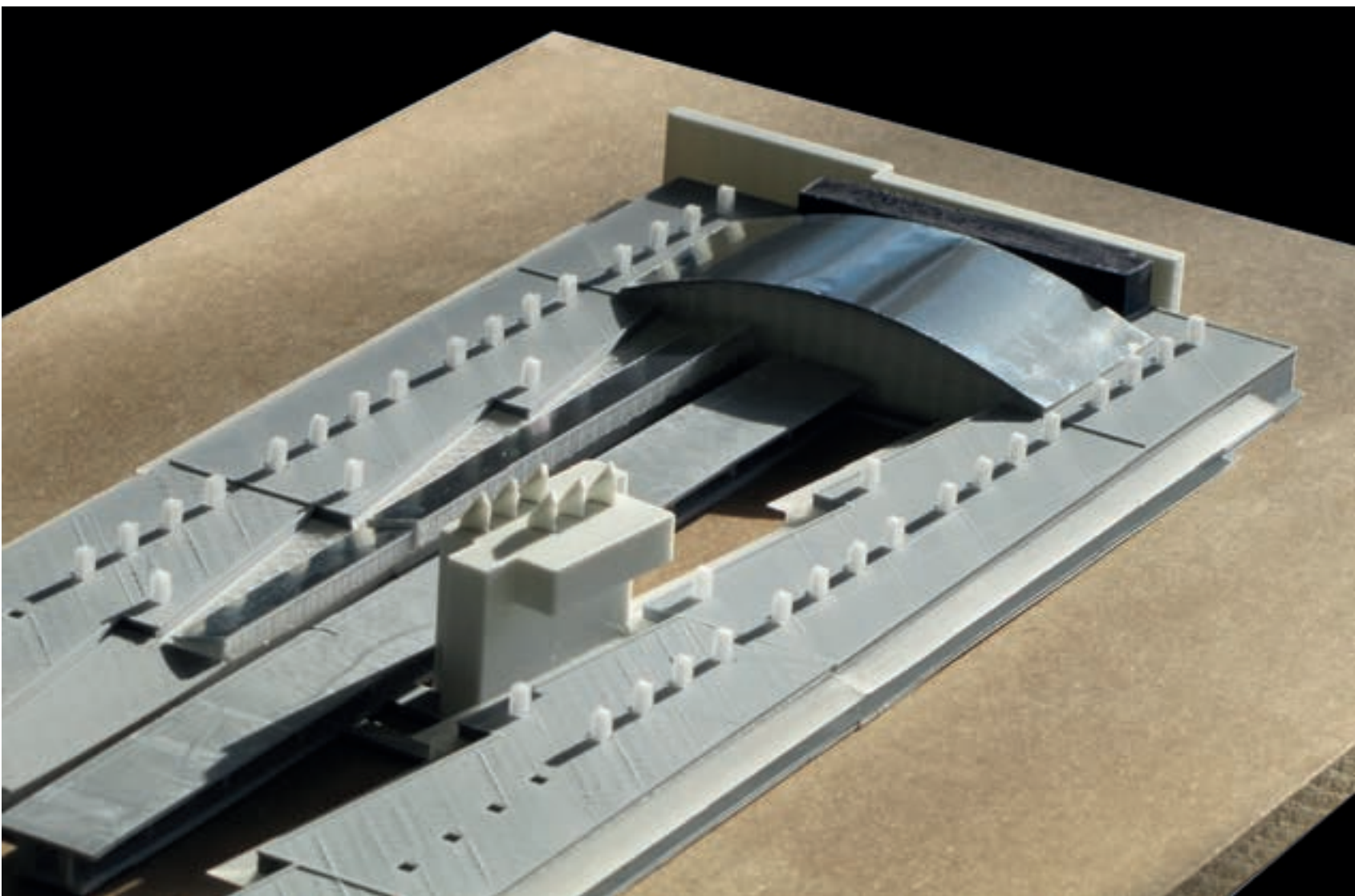
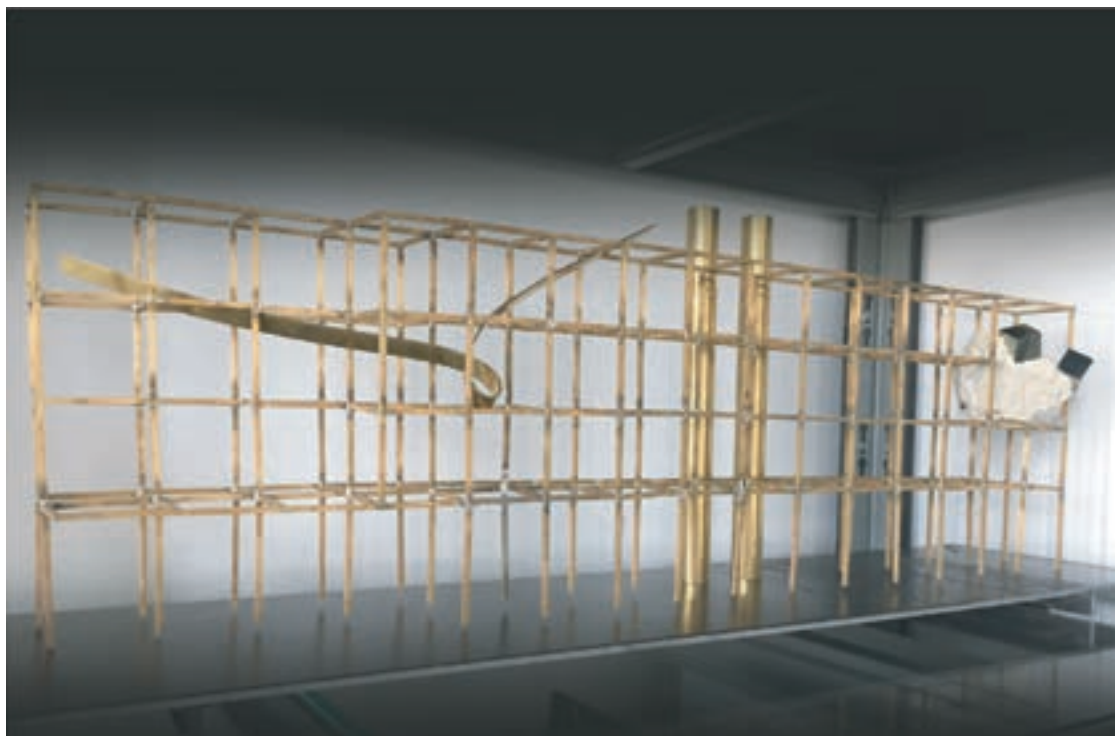
Assonometria di insieme con il telaio di ingresso.







*Vista del modello del telaio di ingresso.
Vista del modello di studio del telaio di
ingresso. G.L. Ferreri, 2018.*



Viste del modello dell'edificio.

