

# “UN MUSEO DI ESPOSIZIONI TEMPORANEE”: IL PADIGLIONE D’ARTE CONTEMPORANEA DI IGNAZIO GARDELLA NEL CONTESTO CULTURALE MILANESE TRA ANNI QUARANTA E CINQUANTA

*“A museum of temporary exhibitions”: the architect-engineer Ignazio Gardella used this formula to describe the PAC (Contemporary Art Pavilion) in Milan, summarising the prerogatives and destiny of his first museographic project, opened in 1954, which stood out for its originality in the Italian cultural panorama of the immediate post-war period. The ambiguity of the architectural structure, precariously balanced between an uncertain museum identity, permanent by vocation, and a flexible space designed for a variable palimpsest, was coupled with the uncertainty of its content. The interweaving of the project’s documentary history and the specificities of its underlying cultural plan reveal the identity and political strategies of what, at least in its intentions, was to be the first civic museum of contemporary art in Italy.*

“Un museo di esposizioni temporanee”: con questa formula l’architetto-ingegnere Ignazio Gardella (1905-1999) descriveva il Padiglione d’arte contemporanea di Milano – PAC, riassumendo prerogative e destino del suo primo progetto museografico, inaugurato nel 1954, che si distingueva per originalità nel panorama culturale italiano dell’immediato dopoguerra.

All’ambiguità del contenitore architettonico, in precario equilibrio tra un’incerta identità museale, permanente per vocazione, e uno spazio flessibile pensato per un palinsesto variabile, si aggiungeva l’incertezza sul suo contenuto.

Dall’intreccio tra la storia documentaria della struttura gardelliana e le specificità del piano culturale a essa sotteso affiorano le strategie identitarie e politiche di quello che, almeno nelle intenzioni, sarebbe stato il primo museo civico d’arte contemporanea in Italia (fig. 1).

**“Ora che Milano ha un nuovo spirito è giusto che muti anche fisionomia”<sup>1</sup>**

Nell’Italia sgretolata dalla Seconda guerra mondiale dedicare delle forze, anche economiche, alla costruzione e ricostruzione di spazi per la cultura era una chiara presa di posizione, politica ed etica, secondo la visione del sindaco socialista Antonio Greppi, in carica dal 1945 al 1951, che assegnava alla cultura un ruolo strategico nel rincalzare il sentimento civico e nell’affermare Milano, non tanto e non più nei confronti di

Roma – modello durante il Ventennio e, quindi, modello scomodo dopo la Liberazione – quanto nel panorama europeo. Secondo il suo lungimirante progetto, avversato persino dal *milieu* intellettuale, la ricostruzione dei musei andava affrontata parallelamente a quella di strade e ospedali<sup>2</sup>.

Si intrapresero così interventi di ripristino dei musei cittadini (Castello Sforzesco, Pinacoteca di Brera, Pinacoteca Ambrosiana, Museo Poldi Pezzoli, Museo della Permanente), ma solo uno nacque *ex novo* dalle macerie: il Padiglione d’arte contemporanea di via Palestro.

Dando seguito a ipotesi che fin dagli anni Venti individuavano nei rustici dell’ex Villa Reale gli ambienti più adatti a esporre le testimonianze del secolo in corso, il piano regolatore varato nel 1947 volto al rinnovamento totale del tessuto cittadino guardava con preoccupazione all’erigendo spazio espositivo attiguo alla residenza reale, progettata alla fine del XVIII secolo da Leopoldo Pollack, la quale “*minacciata* dallo accostamento di un troppo contrastante museo che dovrà sorgere sugli abbattuti rustici neoclassici, si è cercato di *salvagnarla* con lo spostare il museo dallo spigolo della fronte, interponendo del verde”<sup>3</sup>.

La riorganizzazione culturale assunse forma programmatica con il “piano organico per il riallestimento dei Musei d’Arte Antica del Castello Sforzesco” dell’estate 1946, stando al quale entro

l’anno successivo sarebbe stato possibile riaprire al pubblico tutti i luoghi di cultura cittadini<sup>4</sup>. Un progetto impossibile da portare a compimento secondo Costantino Baroni, conservatore e direttore delle raccolte d’arte municipali, il quale, facendo leva sui doveri morali del proprio ruolo, metteva in guardia l’amministrazione contro i rischi di un’azione frettolosa; mentre per Ettore Modigliani, allora Soprintendente alle Gallerie, il piano costituiva l’occasione per ribadire che le collezioni d’arte moderna e contemporanea dovessero rimanere nel complesso del Pollack proprio per assicurare loro, e di riflesso alla città, il dovuto prestigio<sup>5</sup>.

L’intervento coordinato tra il Comune, rappresentato da Baroni, Mario Bezzola e dall’ingegnere Luigi Polastri dell’Ufficio Tecnico, la Soprintendenza alle Gallerie, nella figura di Fernanda Wittgens, e l’omologo ufficio preposto alla tutela dei Monumenti, con il suo incaricato Guglielmo Pacchioni, mirava a ottenere uno spazio ad uso museale in tempi brevi e costi contenuti, obiettivo raggiungibile ricostruendo un ulteriore piano sovrastante le scuderie di Villa Reale già esistenti, sebbene diroccate. Le ipotesi progettuali avanzate dal Polastri e dall’architetto della Soprintendenza Mario Crosignani non trovarono il favore di tutte le parti coinvolte: se Baroni, incoraggiato dall’idea di una rapida risoluzione della sistemazione dei rustici, supportò il disegno di Crosignani ritenendolo “il solo degno di esse-

64

# Vitrum

Lastre di vetro e cristallo



5

Architetto Ignazio Gardella

CONCORSO CATTEDRA UNIVERSITARIA : "Elementi di Composizione"  
Istituto Superiore di Architettura, Venezia.

162226

Notiziario del C.I.S.A.V. - Centro Informazioni e Studi per le Applicazioni del Vetro nell'edilizia e nell'arredamento

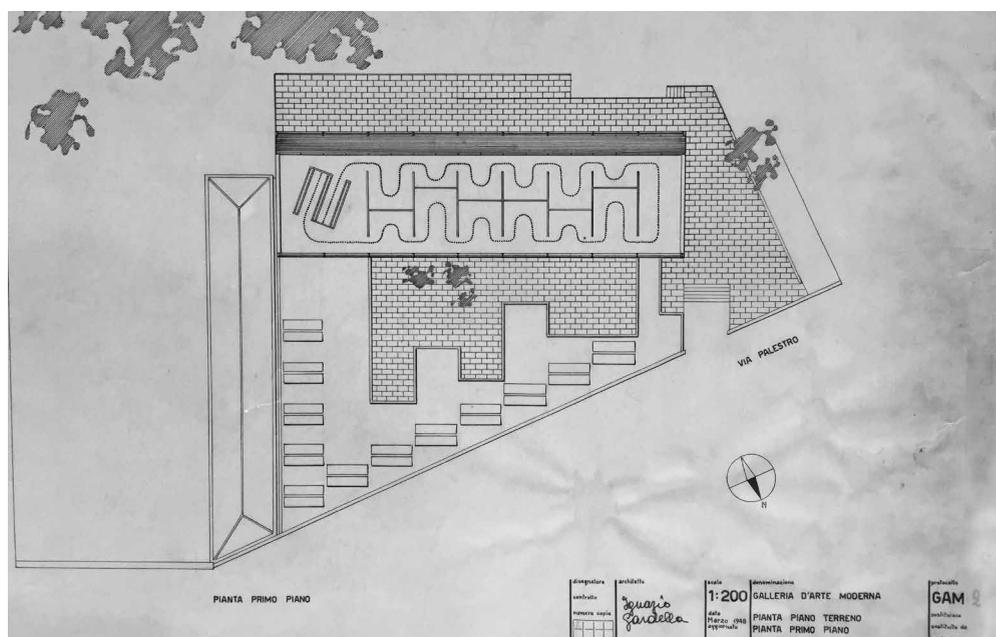
pagina 147

Fig. 1 Copertina della rivista *Vitrum*, 1955

(© Archivio Storico Gardella, Oleggio).

Fig. 2 I. Gardella, GAM 2. Pianta piano terreno

e del primo piano, marzo 1948 (© Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma).



° Desidero ringraziare quanti hanno gentilmente collaborato: Orietta Lanzarini, Università degli Studi di Udine; Angelo Lorenzi, Politecnico di Milano; Elisa Albera, Andrea Parravicini, Archivio Storico Gardella; Barbara Gariboldi, Luca Dosena, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano; CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma; Caterina Idone, Luigi Pedrini, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio della provincia di Milano; Maria Cristina Passoni, Pinacoteca di Brera, Milano; Elisabetta Staudacher, Archivio storico e biblioteca, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano; Silvia Paoli, Angela Lolli, Civico Archivio Fotografico, Milano; Antonella D’Aulerio, Giancarlo Bisazza, IUAV, Venezia.

<sup>1</sup> La frase, anonima, è citata da Antonio Greppi, riportando quanto stabilito durante una delle prime riunioni della Giunta del Comitato di Liberazione Nazionale: A. GREPPI, *Prefazione, in Relazione illustrativa del piano regolatore della città di Milano*, Milano 1947, p. 5. Per un approfondimento: A. GREPPI, *Novant’anni di socialismo: scritti scelti*, a cura di J. Pezzoli, Milano 2012; *Milano 1946: alle origini della ricostruzione, la città bombardata, il censimento urbanistico, gli studi per il nuovo piano, le questioni di tutela*, a cura di G. Pertot, R. Ramella, Cinisello Balsamo 2016.

<sup>2</sup> Durante il *Primo convegno nazionale per la ricostruzione edilizia* (Milano, Castello Sforzesco, sala del Gonfaloniere, 14-16 dicembre 1945) si sottolineava l’esigenza di avviare la ricostruzione da ospedali, scuole e viabilità: E.N. ROGERS, *Introduzione al tema “Provvedimenti urgenti per la ricostruzione”*, in *Rassegna del primo convegno nazionale per la ricostruzione edilizia*, I, Milano 1945, pp. 1-5.

<sup>3</sup> *Sistemazioni artistico-ambientali*, in *Relazione illustrativa...* cit., pp. 73-74. Il corsivo è dell’autore.

<sup>4</sup> Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio Storico ed ex Soprintendenza Beni Storico-artistici ed Etnoantropologici (d’ora in avanti PB-AS), *Fernanda Wittgens, Fascicolo personale*, 1598. *Dichiarazione*, 31 marzo 1947.

<sup>5</sup> Milano, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, Archivio Monumenti (d’ora in avanti AMSMi), D/4 880, Modigliani a Boriosi, 30 luglio 1946.

<sup>6</sup> AMSMi, D/4 880, Baroni a Pellati, 1 settembre 1947.

<sup>7</sup> G. Pacchioni, *Nuova Galleria d’arte contemporanea sull’area dei rustici dell’ex Villa Reale*, 7 agosto 1947; AMSMi, D/4 880, prot. n. 4791, 6 dicembre 1947 e ivi, prot. n. 3490, 22 febbraio 1949.

<sup>8</sup> Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (d’ora in avanti ASCMi), 214, *Commissione Consultiva per la Galleria d’arte moderna del 5 novembre 1948*. Per una prima ricostruzione: A. LORENZI, *La forma dell’esporre. Il Padiglione d’arte contemporanea 1948-1954*, in *Ignazio Gardella. Altre architetture*, a cura di id., C. Quintelli, Padova 2020, pp. 134-147.

<sup>9</sup> Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione (d’ora in avanti CSAC), *Fondo Gardella*, DOC 276, *Corrispondenza, Gardella a Amorosi*, 4 febbraio 1954. Gardella e Baroni collaboravano in parallelo alla ricostruzione della zona I-centro di Milano.

<sup>10</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, *Arredo*, Baroni a Gardella, 2 gennaio 1948; CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, *Corrispondenza, Gardella a Baroni*, 16 febbraio (1947 sic) 1948.

<sup>11</sup> I. Gardella, *Progetto di massima per la ricostruzione dei rustici della Villa Reale ad uso Galleria d’arte moderna*, CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, *Corrispondenza*, marzo 1948.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

re preso in considerazione, così per dignità d’arte come signorile sobrietà di profili e di strutture”<sup>6</sup>, i due soprintendenti bocciarono le proposte poiché non rispondevano né formalmente né concettualmente alla nuova destinazione d’uso, tenendo inoltre che un ripristino testuale avrebbe condotto a perpetrare un falso storico<sup>7</sup>.

Si può supporre che anche Guglielmo De Angelis d’Ossat, subentrato alla Direzione Generale delle Belle Arti alla fine del 1947, condividesse la posizione dei due soprintendenti, motivo per cui, stando alla testimonianza di Wittgens, nel mese di dicembre fu coinvolto Ignazio Gardella<sup>8</sup>. Come anche egli stesso avrebbe ricordato, fu De Angelis d’Ossat, consigliato da Ernesto Nathan Rogers, a incaricarlo del nuovo Padiglione, proposta che trovò d’accordo Wittgens e Baroni<sup>9</sup>. Quest’ultimo, a riprova dell’importanza simbolica del nuovo museo, indirizzò i primi solleciti al progettista già all’inizio del 1948 temendo che egli volesse rinunciare all’incarico, ma Gardella lo rassicurò proponendo un incontro anche con Rogers per discutere dei capisaldi del progetto<sup>10</sup>. Nel marzo 1948, l’architetto depositò le prime tavole progettuali (GAM 1-4) e un “primo studio d’impostazione per una ricostruzione dei rustici” sebbene il fulcro fosse la distruzione di quanto rimaneva del corpo di fabbrica delle scuderie, così da avere un migliore rapporto tra costi e qualità di realizzazione<sup>11</sup> (fig. 2).

Assecondando i vincoli urbanistici imposti – quali la necessità di rispettare la volumetria dei preesistenti rustici, ricostruire il muro a nord seguendo il tracciato di quello delle scuderie e di

mantenere, rispetto alla Villa Reale, perpendicolare il corpo della nuova costruzione e parallela la sua facciata – Gardella sfruttò l’area risultante, di forma trapezoidale, per ideare un museo innovativo, fortemente giocato sulla compenetrazione tra ambiente interno ed esterno. Il padiglione poggiava su un basamento lastricato percorribile sui lati ovest e sud: oltre all’accesso sul lato est, che ricalcava lo stato dell’arte preesistente, ne aggiunse uno a ovest dove da una “spaccatura” nella cortina muraria continua e massiccia su via Palestro, rivestita “con lastre di pietra (ceppo gentile) oppure con un mosaico rustico di ciottoli”, si elevavano quattro gradoni<sup>12</sup>. L’edificio si sviluppava su un piano a nord e su due piani a sud, cui si accedeva attraverso una scala a due rampe indipendenti: al centro del piano terra una corte di forma mistilinea, tale da fornire il maggior spazio espositivo possibile, aggiungeva un elemento naturale all’interno del padiglione. L’ampio uso di vetrate sul versante ovest per perimetrare il giardino d’inverno e sul lato del parco conferiva un senso di estrema leggerezza all’edificio, garantendo anche una fonte di illuminazione naturale integrativa a quella zenitale fornita da lucernari in sommità e agevolando un continuo gioco di prospettive tra interno ed esterno in uno schema distributivo estremamente libero che prevedeva “invece che una serie di ambienti di dimensioni fisse, uno spazio frazionabile variamente, a seconda delle esigenze di esposizione con elementi di pareti mobili e componibili”<sup>13</sup>. La ricerca costante di relazione visiva tra il visitatore e lo spazio naturale sembra poter derivare

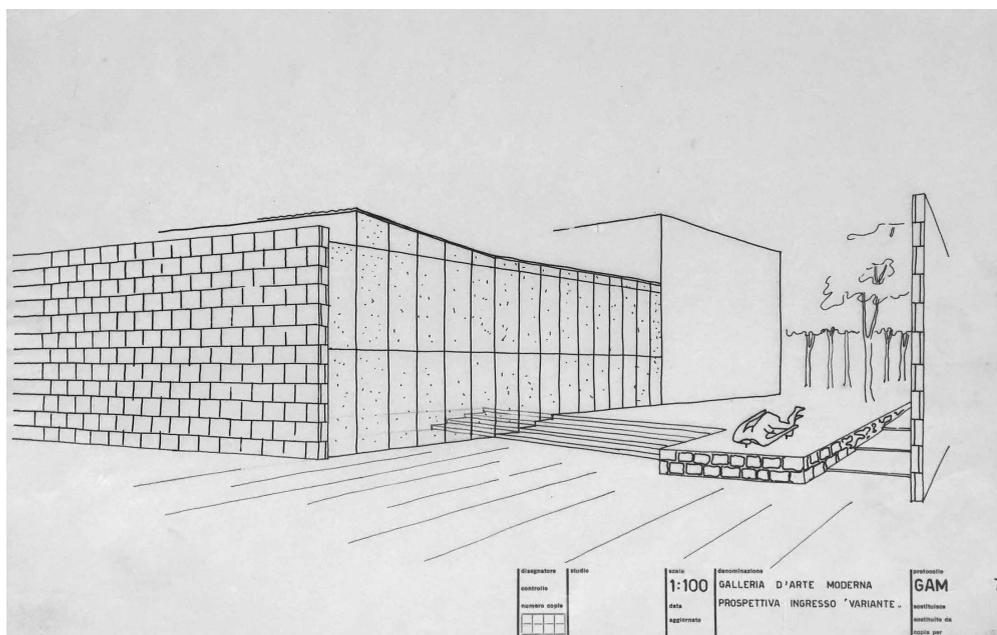


Fig. 3 I. Gardella, GAM 7. Variante della prospettiva dell'ingresso, ottobre 1948 circa (© Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma).

dalla conoscenza del progetto non realizzato del *Museum for a small city* di Mies van der Rohe, pubblicato dallo stesso progettista nel 1943 su “The Architectural Forum” e selezionato, nel 1947, per la retrospettiva miesiana al Museum of Modern Art di New York<sup>14</sup>. Le caratteristiche progettuali messe in valore da Mies nell’articolo del 1943 sono esemplificative della proposta di Gardella:

[un museo come] luogo in cui provare piacere e non uno spazio dove confinare l’arte. [...] L’intero edificio sarà anche utilizzabile per insiemi più grandi di opere, incoraggiando un uso più rappresentativo del museo rispetto a quello comunemente adottato, creando in tal modo una cornice dignitosa e adeguata alla vita civile e culturale di tutta la cittadinanza<sup>15</sup>.

Gardella sottopose una copia del primo progetto a De Angelis d’Ossat, accompagnata da una lettera in cui supportava la scelta di un fronte murario continuo, senza aperture, su via Palestro in accordo alla fisionomia della contigua villa e scongiurando “il ‘falso’ di una ricostruzione del vecchio edificio”<sup>16</sup>.

La risposta del direttore generale non si fece attendere. I toni cordiali non smussavano una critica a tutti gli elementi innovatori avanzati da Gardella: il corpo anteriore, verso il parco, era “eccessivamente articolato”; l’illuminazione combinata, naturale e artificiale, “non so quali razionali risultati potrebbe raggiungere”; la scala, seppur ingegnosa, era costretta in troppo poco spazio; la facciata lastricata, prospiciente via Palestro, “eccessivamente sintetica”<sup>17</sup>.

L’architetto, pur accettando le obiezioni mosse dal funzionario, soprattutto per quanto riguardava una più puntuale progettazione delle scale e dell’impianto di illuminazione, rimase inamovibile sulla necessità di elaborare una migliore articolazione spaziale e difendeva l’idea della muratura continua a nord:

Mi pare invece che l’articolazione del corpo anteriore sul cortile giardino sia necessaria, anche se diversamente equilibrata per rompere la brutta forma triangolare dello spazio compreso tra corpo anteriore e corpo interno. Essa tende inoltre a ‘rompere’ la monotonia del solito tipo di museo compenetrando esterno con interno per raggiungere condizioni anche psicologicamente favorevoli di ambiente. [...] Mentre non mi pare perciò opportuno movimentare maggiormente il muro (salvo che l’apertura vetrina di cui faccio cenno nella relazione) non escludo invece che si possa studiare una diversa soluzione che preveda per il corpo anteriore finestre aperte anche verso via Palestro<sup>18</sup>.

Dopo alcuni mesi, nell’ottobre 1948, Gardella sottopose una nuova variante più conforme alle richieste di De Angelis d’Ossat (GAM 5-8).

In un felice rapporto organico e proporzionale tra natura, architettura e scultura, egli ragionava con particolare puntiglio sul punto d’accesso al terrazzo perimetrale e sulla facciata: sul basamento della scalinata schizzò *Donna che nuota sott’acqua* di Arturo Martini (1941-1942), protagonista nello stesso anno dell’allestimento del Padiglione Italia alla XXIV Biennale d’arte di Venezia, allestita da Carlo Scarpa<sup>19</sup>, quale elemento anticipatore e di attrazione all’edificio (fig. 3). La compenetrazione degli scalini dall’e-

<sup>14</sup> M. VAN DER ROHE, *Museum for a small city*, “The Architectural Forum”, LXXVIII, 5, 1943, pp. 84-85; *Mies van der Rohe*, exhibition catalogue (New York, The Museum of Modern Art, 16 September 1947-25 January 1948), edited by P.C. Johnson, New York 1947, pp. 174-179.

<sup>15</sup> VAN DER ROHE, *Museum for...* cit., trad. it. in L. BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Luis I. Kahn*, Milano 2005, pp. 174-176: 174.

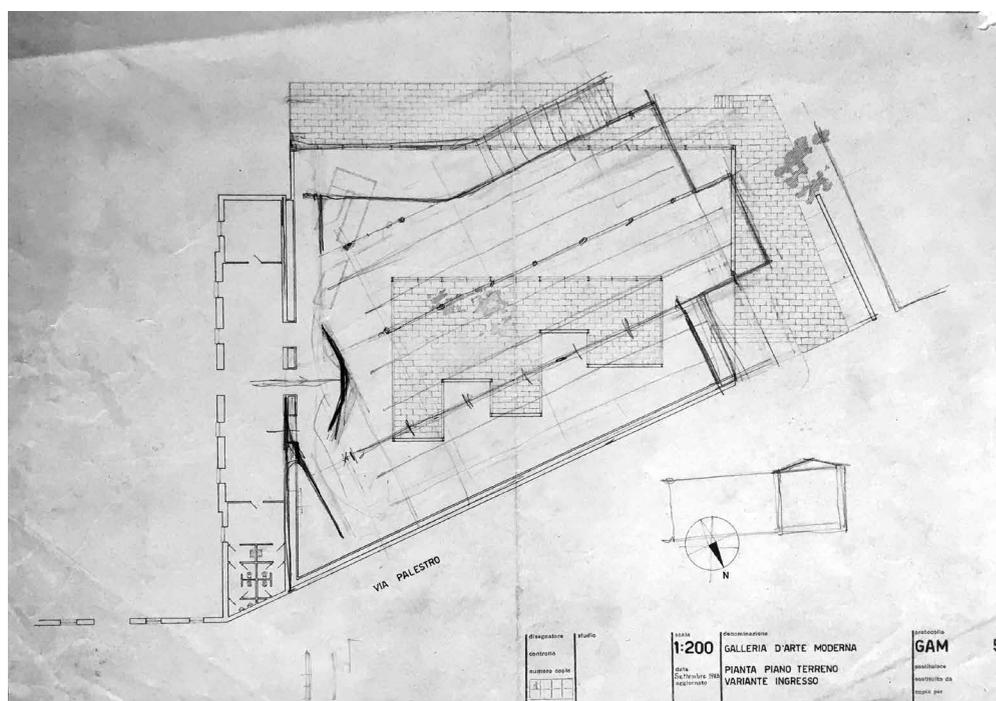
<sup>16</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, bozza manoscritta, Gardella a De Angelis d’Ossat, 26 marzo 1948.

<sup>17</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, De Angelis d’Ossat a Gardella, 20 aprile 1948.

<sup>18</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a De Angelis d’Ossat, 29 maggio 1948.

<sup>19</sup> I. Gardella, GAM 7, prospettiva ingresso “variante”, s.d., ma ottobre 1948 circa: CSAC, *Fondo Gardella*, Archivio progetto, B001427P. In un disegno coevo, l’architetto abbozza un’altra statua maschile, acefala e inginocchiata. Nel progetto definitivo l’ingresso sarà diverso, ma la forma di questo “scamillo” – così chiamato da Gardella riprendendo un lemma vitruviano – torna nella sezione del gradino della scala interna che porta al ballatoio.

Fig. 4 I. Gardella, GAM 5. Pianta piano terreno e variante d’ingresso, settembre 1948 (© Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma).



sterno all’interno e viceversa rendeva più esplicita la continuità ricercata dal progetto: pur mantenendo un’identità spaziale ben definita, il padiglione dialogava con l’ambiente naturale circostante, dove si sarebbero potute organizzare mostre di scultura così da ampliare significativamente la volumetria espositiva interna<sup>20</sup>.

Questa soluzione trovò presto l’approvazione di Guido Mazzali, Assessore all’arte, sport e spettacoli del Comune di Milano, attento alla “pronta realizzazione” del museo, ma anche al rispetto della preesistenza tanto da chiedere che in facciata fossero almeno in parte ricostruite le finestre bugnate dell’originale edificio di Pollack, dimostrando un forse eccessivo attaccamento all’antica fisionomia dello stabile che mal si accordava con la modernità del progetto gardelliano<sup>21</sup>. A fine anno, l’architetto sottoponeva una nuova variante a Wittgens, ribadendo il disaccordo nella scelta di ricostruire la facciata “in stile”, pur non escludendo categoricamente la possibilità di riconsiderare la sua posizione qualora la Soprintendenza avesse deliberato in senso opposto, come poi avvenne<sup>22</sup>.

#### “Una più meditata soluzione del problema”<sup>23</sup>

Forse per risolvere questo snodo, come identificato in un recente studio di Angelo Lorenzi, su una copia della pianta GAM 5, datata settembre 1948, Gardella tracciò delle campate parallele a via Palestro<sup>24</sup> (fig. 4). Anche se l’orientamento delle pareti divisorie non sarebbe stato quello definitivo, questa è la prima attestazione della se-

conda e ultima ipotesi progettuale sviluppata nei primi mesi del 1949 che prevedeva il corpo principale a piastra e che fu presentata ufficialmente a De Angelis d’Ossat il 4 giugno 1949 (GAM 16-24), dopo che quest’ultimo ratificò l’incarico di ricostruzione dei rustici “secondo il loro aspetto originario sul lato esterno [...] mentre sul lato interno verso il giardino gli ambienti dovranno corrispondere alle esigenze della sistemazione dell’edificio a sede della Galleria”<sup>25</sup>.

Baroni, scorgendo la possibilità di aprire il padiglione in tempi brevi, ne diede notizia su *Il Popolo* enfatizzando il peso anche mediatico di questo nuovo “museo vivo della nostra arte contemporanea a larga funzione pedagogica e documentaria”<sup>26</sup>, un *unicum* su scala nazionale, dove l’attività stabile si sarebbe potuta svolgere negli stessi ambienti delle mostre temporanee.

I punti cardinali e innovativi del progetto precedente erano stati aboliti: eliminato il basamento percorribile e la corte centrale, si otteneva uno spazio espositivo ampio e continuo assicurando, al contempo, una maggiore economicità data dalla semplificazione dell’articolazione compositiva della fabbrica. Inoltre, veniva ripristinato un unico accesso dal lato della Villa Reale anticipato da nuovi parterre con parti lastricate alternate ad altri, realizzati probabilmente con ciottoli di fiume, che continuavano nella bussola d’ingresso suggerendo, ancora una volta, l’idea di una continuità tra interno ed esterno (figg. 5, 10). La nuova versione elaborata da Gardella, sostenuta da una struttura in ferro<sup>27</sup>, prevedeva uno

<sup>20</sup> I. Gardella, *Progetto di massima per la ricostruzione dei rustici della Villa Reale ad uso Galleria d’arte moderna. Variante ingresso*, CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, ottobre 1948.

<sup>21</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Mazzali a Gardella, 6 novembre 1948.

<sup>22</sup> I. Gardella, *Progetto Galleria d’arte moderna di Milano*, CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza allegato alla lettera a F. Wittgens, 3 dicembre 1948. Il progetto fu recapitato anche a Lamberto Vitali, membro della Commissione consultiva della Galleria d’arte moderna, il 16 dicembre 1948 (CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, 16 dicembre 1948). Una nota dattiloscritta, senza data ma riferibile a questo momento, elenca le perplessità di Vitali riguardanti il terrazzo, il rivestimento esterno e lo spazio per le stampe, giudicato insufficiente.

<sup>23</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a De Angelis d’Ossat, 4 giugno 1949.

<sup>24</sup> LORENZI, *La forma...* cit., p. 140.

<sup>25</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, De Angelis d’Ossat a Gardella, 8 febbraio 1949.

<sup>26</sup> [C. BARONI], *Il ‘bello stabile’ di una Mostra d’arte*, “Il Popolo”, 20 aprile 1949, p. 3.

<sup>27</sup> R. ALOI, *Musei. Architettura, Tecnica*, Milano 1962, p. 160.

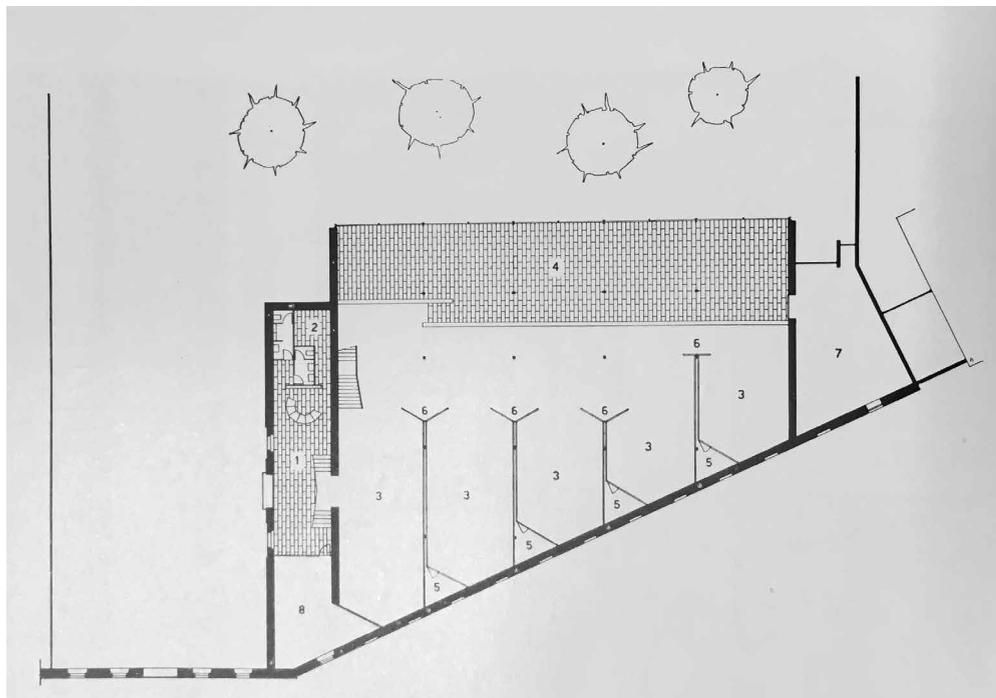


Fig. 5 I. Gardella. Pianta del piano terreno, maggio 1954 (da ALOI, *Musei. Architettura...* cit., p. 161).

spazio aperto, ma con una chiara tripartizione funzionale: la testata verso il giardino comprendeva al piano terra un ambiente rettangolare di circa 250 mq, ritmato da pilastri in ferro e lastricato in calcare di botticino, scelto dall'architetto per esporre le sculture, valorizzate dalla luce naturale proveniente dalla vetrata continua; tramite una scala, posizionata a sinistra dell'ingresso al museo, il pubblico poteva raggiungere la balconata superiore, delle medesime dimensioni del vano sottostante appena descritto, destinata a ospitare disegni, stampe, dipinti di dimensioni ridotte ed eventualmente documenti illuminati da fonti di luce artificiale posizionate nel risvolto della copertura. Sulla facciata esterna, rivestita nella parte superiore cieca di mattonelle smaltate color prugna, erano installate delle griglie mobili verde scuro che potevano essere alzate e abbassate a contrappeso in modo da schermare la parete vetrata del piano terra e proteggere il prezioso contenuto interno.

Una bassa parete separava il piano della galleria delle sculture da un secondo spazio trapezoidale, sovrelevato di circa ottanta centimetri dal livello della strada di via Palestro, pavimentato con tavole di rovere di Slavonia ed esteso per circa 600 mq, ripartito in cinque sale, una d'ingresso e quattro espositive, attraverso quattro tramezzi longitudinali, che inglobavano i pilastri di sostegno della struttura; appoggiandosi al muro su via Palestro, un ulteriore segmento di parete si innestava su quella principale, originando quattro piccoli vani triangolari utili come ripostiglio e

per accogliere cavi e impianti<sup>28</sup>. In questa parte, destinata alla pittura, le pareti slanciate potevano essere ridotte di numero al fine di ottenere meno vani, ma più ampi, in occasione delle mostre temporanee, come si evince dal plastico scoperto pubblicato da Silvio Radiconcini su *Metron* nel 1950 a corredo del primo articolo analitico sul progetto museografico gardelliano:

La copertura è costituita da una intelaiatura di capriatelle di ferro con manto di lastre di vetro retinato: diaframma che isola gli ambienti dall'esterno, ma lascia completamente libero il passaggio alla luce. Al di sotto di questo diaframma trasparente è sospeso, secondo un reticolo a maglie quadrate di circa m. 0,90 di lato, un sistema di pannelli intercambiabili, di termolux, che permettono con le loro combinazioni, di regolare a piacere la luce. Essi formano un soffitto, che può essere appeso a quote diverse, in modo da variare l'altezza dei locali, e che può anche assumere una configurazione a piani inclinati per realizzare sistemi di illuminazione del tipo Seager invece che a velario<sup>29</sup>,

adottando un sistema illuminotecnico di assoluta avanguardia se raffrontato al contemporaneo ripristino dei locali della Pinacoteca di Brera, dove le capriate in legno, andate distrutte dagli incendi conseguenti ai bombardamenti del 1943, erano state sostituite da tanto eleganti quanto poco innovativi velari e lucernari<sup>30</sup>.

Nelle intenzioni di Gardella i diversi sistemi di illuminazione, aggiornati secondo i modelli visti in alcune gallerie svizzere durante uno dei suoi viaggi<sup>31</sup>, movimentavano il percorso di visita, eliminando “quel senso di noia e di mono-

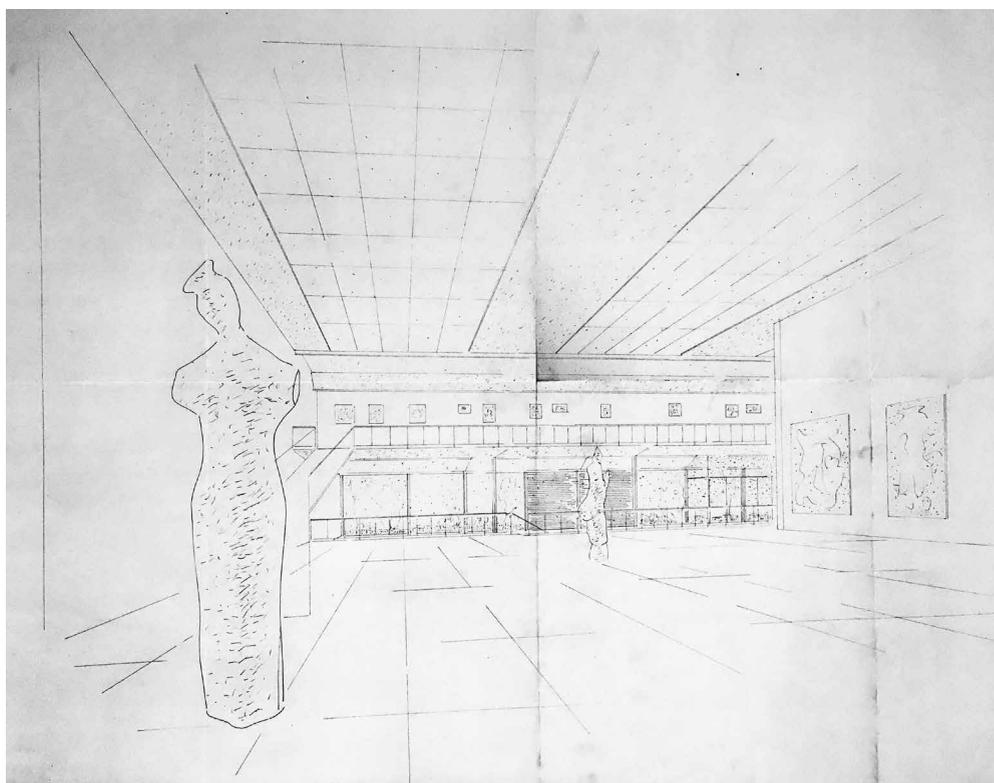
<sup>28</sup> Il medesimo espediente fu utilizzato da Gardella nelle Terme Regina Isabella a Ischia, costruite tra il 1950 e il 1954.

<sup>29</sup> S. RADICONCINI, *Galleria d'Arte contemporanea a Milano*, “Metron. Rivista Internazionale di Architettura”, 37, 1950, pp. 32-33.

<sup>30</sup> G. ROSA, *La nuova sistemazione della Pinacoteca di Brera*, “Città di Milano”, LXVII, 5, 1950, pp. 96-97.

<sup>31</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a De Angelis d'Ossat, 4 giugno 1949. Gardella adottò il sistema ideato da Samuel Hurst Seager, la cui prima applicazione è attestata presso la Sarjeant Gallery di Whanganui verso la metà degli anni Dieci del Novecento e che avrebbe preso piede in Europa solo a partire dal riallestimento della Duveen Gallery alla National Gallery di Londra del 1930 (S. MACLEOD, *New scientific approaches to lighting picture galleries*, in EAD., *Museum Architecture. A New Biography*, London-New York 2013, pp. 89-101). Non è chiaro quale sia stata la fonte giunta fino a Gardella, ma il metodo Seager fu discusso e apprezzato durante il convegno di museografia di Madrid del 1934 (I. ROSENFELDIN, C.S. STEIN, *Éclairage naturel et éclairage artificiel*, in *Museographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art*, conference internationale d'études (Madrid, 28 Octobre-4 Novembre 1934), edition Office International des Musées, I, Paris 1935, pp. 76-155; 108-110 e 144-146). Per un'analisi tecnico-architettonica del sistema di illuminazione del PAC: S. CIARCIA, *Ignazio Gardella. Il Padiglione d'arte contemporanea di Milano*, Napoli 2002.

Fig. 6 I. Gardella, GAM 24. Schizzo per l’interno, 1949  
(© Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma).



<sup>32</sup> I. Gardella, *Progetto per la sede della Galleria d'Arte Contemporanea in Milano – Relazione*, CSAC, Fondo Gardella, DOC 276, Appunti e ampliamento, maggio 1949.

<sup>33</sup> ALOI, *Musei. Architettura...* cit., p. 160.

<sup>34</sup> Gardella affermava ad Alberto Tonti: “Quello che però mi pare importante è che la ‘tesaurizzazione’, cioè il museo, non resti solo una sfilata di opere, un luogo di raccolta e di contemplazione, ma diventi un luogo di vita, e al limite, un insieme di luoghi [di] vita in cui è distribuita questa tesaurizzazione”. Oleggio, Archivio Storico Gardella (d’ora in avanti ASG), G4.scr.70-75.6, Intervista di Alberto Tonti, 2 marzo 1972. Si trattava, chiaramente, di una prospettiva condivisa e maturata attraverso le riflessioni di Giulio Carlo Argan sulla funzione civile e formativa del museo trattate in diversi contributi, tra cui: G.C. ARGAN, *Il museo come scuola*, “Comunità”, III, 1949, 3, pp. 64-66, con una tavola del *Museum for a small city* di Mies; G.C. ARGAN, *La crisi dei musei italiani*, “Ulisse”, V, 1957, 27, pp. 1397-1410; G.C. ARGAN, *La prospettiva del museo*, “Futuribili”, 30-31, 1971, pp. 53-61.

<sup>35</sup> AMSMi, D/4 880, De Angelis d’Ossat a Soprintendente alle Gallerie, Soprintendente ai Monumenti, Provveditorato delle Opere Pubbliche, Sindaco di Milano, 8 luglio 1949.

<sup>36</sup> N. PANCINO, *Il nuovo Padiglione d’arte contemporanea*, “Città di Milano”, LXVII, 1950, 9, p. 156.

<sup>37</sup> Nicodemi collaborò con le Civiche Raccolte dal 1928 al 1945, quando fu allontanato a causa della sua connivenza con il regime mussoliniano e l’accusa di concorso in peculato. Si veda: I. DE PALMA, *La parola all’accusato: un nuovo punto di vista sull’epurazione di Giorgio Nicodemi dai Musei civici di Milano*, “Rassegna di Studi e di Notizie”, XLVI, 2021, 42. In seguito alla donazione di Ausonio Canavese (1934) la compagine futurista promosse a più riprese l’istituzione di un proprio museo a Milano, dove avrebbero trovato posto anche le Avanguardie straniere: *Galleria d’arte moderna, Padiglione d’arte contemporanea*, *Raccolta Grassi*, a cura di L. Caramel, C. Pirovano, Milano 1973, p. 9.

<sup>38</sup> V. COSTANTINI, *La Galleria d’arte moderna sta sorgendo in via Palestro*, “Corriere Lombardo”, 14-15 settembre 1950, p. 2.

<sup>39</sup> Dal carteggio del funzionario si evince l’attenzione per l’arte contemporanea condivisa con alcuni dei collezionisti privati più attenti alle vicende locali e la frequentazione delle gallerie più affermate della città, come il Naviglio di Carlo Cardazzo che spesso lo omaggiava di pubblicazioni sugli artisti della sua batteria. In una lettera a Fortunato Bellonzi, Baroni esternava la predilezione per Fiorenzo Tomea, Bruno Casinari, Renato Birolli, Giuseppe Migneco, Giuseppe Ajmone, Silvio Consadori, Aldo Salvadori, Mario Sironi, Ennio Morlotti, Giuseppe Montanari (ASCMi, 182. Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1968), Baroni a Bellonzi, 29 gennaio 1955).

<sup>40</sup> Milano, Archivio delle Civiche Raccolte d’Arte (d’ora in avanti ACRA), fasc. 2, Padiglione d’arte contemporanea, *Piano minimo iniziale di integrazioni necessarie per l’efficienza del Padiglione d’arte contemporanea*, 28 ottobre 1950. *Testa di ragazzo* di Arturo Martini fu acquistata l’anno successivo

tonia che i musei facilmente generano”<sup>32</sup>. Il vano principale, in particolare, era illuminato “per mezzo di un lucernario continuo e schermato, che permette[va] di regolare il grado di luminosità dell’ambiente secondo necessità”<sup>33</sup>.

La presenza di laboratori, spazi di lavoro e un deposito attrezzato nel seminterrato, rispondeva all’esigenza di un museo vivo e attivo sia per gli operatori sia per il pubblico: luogo di lavoro, studio e contemplazione, ma anche di godimento estetico e condivisione, secondo l’ideale arganiano del museo con funzione di accoglienza, formazione e confronto per la comunità, il PAC era una piazza per un pubblico copioso e pensante che avrebbe tesaurizzato l’esperienza di visita anche in altri frangenti della propria vita<sup>34</sup>.

L’estrema libertà di movimento e di allestimento si evince anche da un disegno in cui Gardella configura un’ariosa disposizione dello spazio espositivo, dove pittura, stampe e scultura – una sagoma di donna o forse un ricordo di *Costante Uomo* di Fausto Melotti (1936), esposto in dodici esemplari nella Sala della Coerenza progettata dai BBPR durante la V Triennale di Milano, cui il progettista aggiunge una sorta di copricapo inclinato – sono visibili simultaneamente (fig. 6). Questa idea di pianta non fu pienamente apprezzata da De Angelis d’Ossat che espresse le proprie riserve poiché, oltre ad obbligare il pubblico a percorrere le scale sia in salita sia in discesa, era ancora troppo poco definita<sup>35</sup>.

### Una piazza per la cultura

In parallelo all’elaborazione del progetto, il dibattito pubblico si domandava quando avrebbe potuto vedere aperto il Padiglione e cosa avrebbe visto al suo interno: Nazareno Pancino sul bollettino *Città di Milano* auspicava che il Padiglione avrebbe “allarga[to] le sue raccolte su scala nazionale eventualmente completate da sezioni straniere per diventare un quadro vivo della pittura contemporanea”<sup>36</sup>. L’orizzonte di riferimento del PAC e, con esso, di Milano, era evidentemente l’Europa e la struttura adattabile del Padiglione si richiamava a modelli internazionali, come ad esempio l’Institute of Contemporary Arts di Londra aperto nel 1947.

Sul *Corriere Lombardo*, Vincenzo Costantini denunciava la mancanza di testimonianze della Metafisica e di Novecento che avrebbero controbalanciato la massiccia presenza di opere Futuriste: se durante l’amministrazione fascista Giorgio Nicodemi<sup>37</sup> aveva agevolato l’ingresso nelle collezioni pubbliche soprattutto di lavori del movimento marinettiano, era ora giunto il momento di appianare il forte squilibrio che si era creato tra momenti pur rilevanti e inesorabilmente legati alla storia milanese ricorrendo al contributo del collezionismo privato, chiamato a donare opere significative di Carrà, de Pisis e Morandi nell’ottica di dar vita a un museo in grado di restituire l’intero caleidoscopio culturale milanese del primo Novecento<sup>38</sup>.



Questo era il perno del *Piano minimo iniziale di integrazioni necessarie per l'efficienza del Padiglione d'arte contemporanea* redatto da Baroni nel 1950<sup>39</sup>, stando al quale gli incrementi avrebbero dovuto portare nelle raccolte lavori di Balla, Russolo, Soffici, Rosai, Sironi; Carrà, di cui almeno due del periodo metafisico, Morandi e le *Piazze d'Italia* di de Chirico; un consistente nucleo che rappresentasse il Realismo magico e il primo Novecento, e le sculture di Manzù, Marini e Martini<sup>40</sup>. Scelte che evidentemente muovevano dall'intento di scongiurare l'apertura di un museo del Futurismo e di ricucire lo svantaggio nei confronti del collezionismo privato milanese – Gianni Mattioli, Emilio Jesi, Riccardo Jucker – che invece aveva dimostrato maggiore oculatezza e attenzione per i linguaggi contemporanei. Non mancarono indiscrezioni circa la destinazione d'uso del museo a luogo per esposizioni temporanee, come avvenne sul *Bollettino della Permanente* del dicembre 1950<sup>41</sup>, allarmando la Direzione delle Civiche Raccolte che difendeva

la destinazione del PAC a sede per le collezioni d'arte contemporanea dal primo Novecento fino all'attualità<sup>42</sup>.

Al contempo, la costruzione del museo era stata finalmente avviata<sup>43</sup>. Nell'agosto 1950 Gardella presentò a Baroni un primo bilancio economico per il completamento dei lavori, stimando circa 28 milioni di lire ancora da allocare al progetto, oltre a 4/5 milioni per l'impianto di riscaldamento<sup>44</sup>. Seguendo in prima persona il cantiere, apportò significative modifiche, come l'abolizione della scala di servizio<sup>45</sup> e il risvolto costante della grondaia in ferro Zorès in continuità rispetto alla Villa Reale<sup>46</sup>.

Lo stallo venutosi a creare per il rimbalzo di responsabilità tra l'Ufficio Tecnico comunale e il progettista<sup>47</sup> fu risolto grazie all'intervento di Carlo Frua de Angeli che rassicurò l'architetto dell'interesse personale del sindaco Virgilio Ferrari affinché i lavori si concludessero in tempi brevissimi, nonché della necessità di fissare un incontro operativo con Baroni, Wittgens e Stella

Fig. 7 Padiglione d'arte contemporanea, Milano. Veduta della mostra di Georges Rouault dalla scalinata, 1954 (foto Ditta Martinotti; © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano).

da Egle Rosmini: ASCMi, 162. Atti del Comune di Milano (d'ora in avanti ACM) n. 347, 30 luglio 1951; in aprile Gianni Mattioli donò *La scala* di Massimo Campigli: ASCMi, 162. ACM n. 186, 13 aprile 1951.

<sup>41</sup> *Sul Museo d'Arte Moderna di Milano*, “Bollettino della Permanente”, 1950, p. 9.

<sup>42</sup> ASCMi, 162. ACM n. 122, 5 marzo 1951.

<sup>43</sup> Dalle pezze giustificative conservate risulta siano state appaltate le ditte: Peviani Ercole di Milano per le strutture in ferro; Fornaroli e Strada S.A. di Milano per la fornitura di marmi, pietre e graniti; Fratelli Romanoni per le opere edili; Fratelli Lancini per i lavori di carpenteria metallica; Ditta Luigi Saita per la realizzazione del bancone d'ingresso; Aerotecnica Marrelli per l'impianto di termoventilazione; Ing. Domenichetti & Bianchi per il parquet; Azucena per l'arredo (CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza).

<sup>44</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a Baroni, 25 agosto 1950.

<sup>45</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a Gallo, 10 novembre 1950.

<sup>46</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a Gallo, 3 novembre 1950.

<sup>47</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gallo a Gardella, 6 marzo 1951 e 5 aprile 1951; ivi, Gardella a Gallo, 19 aprile 1951.



Fig. 8 Padiglione d’arte contemporanea, Milano. Veduta, dal lato ovest, della mostra di Georges Rouault, 1954 (foto Ditta Martinotti, © Archivio Storico Gardella, Oleggio).

<sup>48</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Frua de Angeli a Gardella, 12 luglio 1951. Per portare a termine i lavori edilizi prima della stagione invernale e incrementare le raccolte furono decretati ulteriori stanziamenti: ASCMi, 162. ACMi 310 e ivi, ACM 311, 6 luglio 1951.

<sup>49</sup> CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a Matalon, 27 giugno 1952. I venti milioni di lire ancora a disposizione sarebbero serviti all’acquisto di tende veneziane, arredi e attrezzatura per l’esposizione dei quadri, per l’ottimizzazione del sistema di schermatura dei velari e la realizzazione delle pareti mobili.

<sup>50</sup> *Verbale della Commissione consultiva della Galleria d’arte moderna del 18 aprile 1952*: ASCMi, 214. 18 aprile 1952.

<sup>51</sup> Si veda: L. MAGAGNATO, *Il museo attivo*, “Comunità”, VII, 17, 1953, pp. 56-59.

<sup>52</sup> Di questo si occupò anche Wittgens facendo leva sul sindaco: PB-AS, *Fernanda Wittgens, Fascicolo personale*, 1598. Wittgens a Baroni, 4 agosto 1951.

<sup>53</sup> ASCMi, 214. Wittgens a Baroni, 1 agosto 1952.

Matalon<sup>48</sup>, quest’ultima segretaria presso la Soprintendenza e perfetto interlocutore ‘operativo’ per dirimere questioni gestionali e amministrative<sup>49</sup>. A quella data, infatti, si dovevano ancora risolvere alcuni dettagli, come il reperimento dei fondi necessari per sostenere il costo del granitello del Boden, un marmo rosato e venato più costoso rispetto al più ordinario botticino da utilizzare nella zona delle sculture<sup>50</sup>.

L’incremento di spesa e problemi tecnici determinarono l’amara rinuncia alle alte pareti mobili tanto care a Baroni che intravedeva in questa soluzione architettonica la possibilità di innovare il concetto di museo annullando la differenza tra spazi per le mostre temporanee e quelli per la collezione stabile, e di disporre con maggiore libertà delle raccolte d’arte secondo una prassi ispirata ai modelli statunitensi e d’oltralpe, dove le esposizioni a rotazione erano l’occasione per aggiornare regolarmente l’allestimento attirando nuovo pubblico e, quindi, nuovi guadagni<sup>51</sup>. Inoltre, questa strategia era da leggersi co-

me controcanto alle numerose e più libere iniziative che l’Ente Manifestazioni Milanesi, diretta emanazione della Ripartizione Educazione, organizzava indipendentemente da un coordinamento condiviso con la Direzione delle Civiche Raccolte, generando una concorrenza evidentemente non gradita a Baroni<sup>52</sup>.

Wittgens, tenace nel preservare “il valore modernistico dei velari ideati da Gardella” poiché differenzianti rispetto alle pinacoteche tradizionali di Venezia e Brera, quanto nel voler evitare l’effetto hangar dato dall’eccessiva altezza del vano espositivo principale, supportò la proposta giunta dai tecnici Merla e Volpi di creare pareti mobili più piccole da posizionare, alla bisogna, parallelamente a via Palestro o alla vetrata, che si accordavano meglio alla natura delle collezioni contemporanee civiche, ma dove non avrebbero trovato posto né l’arte monumentale né le espressioni ambientali esplorate in ambito statunitense, che avrebbero invece giovato delle alte pareti<sup>53</sup> (fig. 7).



Fig. 9 Padiglione d’arte contemporanea, Milano. Fronte sul giardino, 1954. In primo piano ‘I morti di Bligny trasalirebbero’ di Arturo Martini (foto Ditta Martinotti; © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano).

### Un museo impermanente

Quasi al termine dei lavori, nel febbraio 1953, Baroni portò all’attenzione di Gardella il necessario confronto sul piano decisionale:

sai che desidero di essere presente a tutte le discussioni ed eventuali prove tanto per la luce come per tutto l’allestimento, per non trovarmi poi a cose fatte di fronte a una sistemazione che non corrisponda alle necessità museali, che mi sono note per ormai lunga esperienza<sup>54</sup>.

Una comunicazione che fa pensare a un’imminente apertura del museo<sup>55</sup>, sebbene all’altezza di febbraio dell’anno seguente mancassero alcuni dettagli<sup>56</sup>, terminati i quali il PAC avrebbe ufficialmente aperto i battenti con una esposizione su Georges Rouault<sup>57</sup> (figg. 8, 11), dopo aver ospitato, per volere della Ripartizione Educazione, una “mostra del libro” e altri eventi organizzati da enti esterni e di minore rilievo come un’appendice della rassegna coordinata dall’Accademia di Brera e dalla Permanente dedicata alle Accademie straniere che, oltre ad alcuni danni materiali, provocò anche disorientamento tra la critica<sup>58</sup>. Se la modernità e l’eleganza della struttura architettonica furono apprezzate dalla stampa nostrana ed estera<sup>59</sup>, le modalità di gestione del nuovo Padiglione d’arte contemporanea si mostrarono fin da subito problematiche, tanto che Baroni se ne rammaricò in una lettera a Francesco Arcangeli:

sono rimasto un poco dispiaciuto dall’accoglienza fredda riservata a una mostra la quale non voleva avere carattere di scelta, ma si proponeva solo di inaugurare nel nome di un Maestro qualificato (e disponibile al momento) la vita ufficiale del nostro nuovo Padiglione dell’arte contemporanea. Ma naturalmente tutti gli elogi sono andati all’architetto, tutti gli scherni all’infortunato Rouault e nulla al solerte Costantino<sup>60</sup> (fig. 9).

La mostra di un autore d’oltralpe poneva, da un lato, in risalto le problematiche del museo-*kunsthalle* e, dall’altro, il quesito sul perché non si decise di allestire le opere provenienti dai fondi municipali, attività che non avrebbe avuto alcun impatto né economico né organizzativo e che, anzi, avrebbe potuto essere progettata con largo anticipo.

Le motivazioni erano principalmente due: se l’invito all’artista francese agevolava la tessitura di vantaggiose relazioni internazionali, particolarmente auspicate dalla Direzione delle Civiche Raccolte<sup>61</sup> che sperava, così, di riaffermarsi quale organo ufficiale di diffusione della cultura cittadina seguendo la linea tracciata da Nino Barbantini a Venezia e Vittorio Viale a Torino<sup>62</sup>, nondimeno celava una grave difficoltà legata alla mancanza di una narrazione coerente all’interno delle collezioni, come messo in luce dalla fuggevole esperienza dell’allestimento di alcune opere di proprietà comunale nell’ottobre 1954 subito smantellata per far posto alla successiva mostra dedicata alla Grafica Austria-

<sup>54</sup> CSAC, Fondo Gardella, DOC 276, Corrispondenza, Baroni a Gardella, 6 febbraio 1953. Nello stesso periodo il funzionario gestiva anche il cantiere dei BBPR e l’allestimento provvisorio della Pietà Rondanini presso la Cappella Ducale al Castello Sforzesco. Entrambi i progetti lo dovevano preoccupare se confidava a Vittorio Viale: “Grazie anzitutto per i tuoi ottimi consigli, tanto più opportuni in quanto, credimi, mi trovo nell’esatta situazione da te prevista, di dovermi cioè difendere ad ogni piè sospinto dall’invadenza degli architetti (bravissimi, si capisce)” (ASCMi, 182. Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1968), Baroni a Viale, 2 ottobre 1953). Sui BBPR al Castello Sforzesco: O. LANZARINI, *The living museums. Franco Albini-BBPR-Lina Bo Bardi-Carlo Scarpa*, Roma 2020.

<sup>55</sup> CSAC, Fondo Gardella, DOC 276, Corrispondenza, Volpi e Gerla a Gardella, 23 febbraio 1953; ivi, Giambelli a Gardella, 9 aprile 1953.

<sup>56</sup> CSAC, Fondo Gardella, DOC 276, Corrispondenza, Baroni a Gardella, 11 febbraio 1954. Gli arredi sarebbero stati ordinati il giorno successivo: quaranta poltrone Chiavari tipo “Campanino”, tende, vetrinette, arredamento del bancone per l’atrio di ingresso, scaffalatura per il magazzino (CSAC, Fondo Gardella, DOC 276, Corrispondenza, Volpi a Gardella, 12 febbraio 1954).

<sup>57</sup> Georges Rouault, 23 aprile-11 luglio 1954. La mostra è documentata dalle foto di Giorgio Casali, conservate presso l’Archivio progetti dello IUAV di Venezia, da cui emerge la potente astrazione delle soluzioni architettoniche adottate da Gardella. I primi contatti per l’organizzazione della mostra si ebbero nell’autunno 1953, quando il sindaco Ferrari si accordò con l’Abbé Morel (ASCMi, 182. Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1968), Baroni a De Roulet, 26 ottobre 1953).

<sup>58</sup> ASCMi, 164. ACM n. 467, 16 ottobre 1953; ivi, ACM n. 2al/521, 15 dicembre 1953.

<sup>59</sup> Tra i più rilevanti: *La Galleria d’arte moderna al Parco della Villa Reale a Milano*, “Casabella-Continuità”, 202, 1954, pp. 10-14; *Gallery for Contemporary Art, Milan: Ignazio Gardella*, “Architectural Design”, 11, 1955, pp. 360-361; *Een galerij voor hedendaagse kunst te Milan*, “Schets”, 1955, 2, pp. 37-43; *Galleria per l’Arte Contemporanea*, “Vitrum”, 64, 1955, pp. 19-25; B. Zevi, *Milano - de room en de miskenning van de moderne Italiaanse architectuur*, “Forum”, 9-10, 1957, p. 347; G. PONTI, *Milano oggi*, Milano 1957; L. MAGAGNATO, *Esperienza storica e architettura moderna*, “Comunità”, XII, 59, 1958, pp. 62-67; G.C. ARGAN, *Ignazio Gardella*, Milano 1959.

<sup>60</sup> ASCMi, 214. Baroni ad Arcangeli, 24 agosto 1954. La mostra fu ben accolta da Russoli e Ponti, che intuirono le potenzialità del progetto culturale sotteso al contenitore architettonico: G. PONTI, *Espressione di Gardella, espressione di Rouault*, “Domus”, 295, 1954, pp. 14-21; F. RUSSOLI, *Georges Rouault*, “Città di Milano”, LXXI, 10, 1954, 4, pp. 10-11.

<sup>61</sup> ASCMi, 164. ACM n. 505, 19 novembre 1953.

<sup>62</sup> ASCMi, 164. ACM n. 384, 14 luglio 1954.

Fig. 10 Padiglione d’arte contemporanea, Milano.  
Ingresso, 1954 (foto Ditta Martinotti; © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano).



ca<sup>63</sup>. Le ragioni di questa ambiguità nella programmazione non erano soltanto di ordine qualitativo, ma anche quantitativo: come avrebbe puntualizzato Baroni durante la seduta del marzo 1954 della Commissione consultiva, le opere di “proprietà della Galleria coprono solamente per circa un quinto la capienza del nuovo Padiglione”<sup>64</sup>. A quella data, infatti, il programma di acquisti non era stato nemmeno lontanamente portato a compimento, tanto da far preoccupare persino l’amministrazione su come popolare l’ormai imminente museo per l’arte contemporanea mantenendo alto lo standard qualitativo<sup>65</sup>. Lo stanziamento di 43 milioni di lire ottenuto per acquisire opere dal 1907 in poi andava

a rilento e fu in parte minato da interessi personali: se, infatti, entrarono nelle collezioni *Uomo seduto* di Ottone Rosai, *Strada di città* di Filippo de Pisis, *Gli olimpionici* di Carlo Carrà, *La sete* di Arturo Martini, la lentezza burocratica e la fama di cattivo pagatore del Comune avevano fatto sfumare l’acquisizione di *Margherita* di Amedeo Modigliani e di *Meditazione autunnale* di de Chirico<sup>66</sup>, scatenando l’ennesima polemica su *Il Borghese*<sup>67</sup>.

Nelle successive sessioni Baroni esortava l’approvazione delle iniziative avanzate dalla Direzione delle Civiche Raccolte, orientate a imporre il Padiglione d’arte contemporanea come “organismo museale a carattere stabile in modo da ras-

<sup>63</sup> La mostra sulla *Grafica Austriaca*, organizzata in collaborazione con l’Ente per il Turismo transalpino, si protrasse dal 26 ottobre al 5 dicembre 1954 (*Promemoria per il chiarissimo signor Assessore*, ASCMi, 218, ottobre 1954 circa).

<sup>64</sup> ACRA, fasc. 2, Galleria d’arte moderna, Commissioni consultive; ASCMi, 165. ACM n. 161, 31 marzo 1954.

<sup>65</sup> ASCMi, 163. ACM n. 313, 16 luglio 1953.

<sup>66</sup> Di Modigliani entrò nelle raccolte *Ritratto di Paul Guillaume*, acquistato nel 1951 da Adriano Pallini per 7.000.000 di lire; ASCMi, 162. ACM n. 471, 5 novembre 1951.

<sup>67</sup> A. FORNARI, *Gli artisti e i prezzi*, “Il Borghese”, 17 dicembre 1954, 43, pp. 789-790.



Fig. 11 Padiglione d’arte contemporanea, Milano. Veduta, dal lato ovest, della mostra di Georges Rouault, 1954 (foto Ditta Martinotti; © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano).

sicurare quanti fin d’ora guardano con simpatia a questo museo, il primo del genere in Italia”<sup>68</sup>, tentando di arginare incursioni, interne ed esterne, che avrebbero compromesso la missione culturale del museo a favore di una mercantile.

Ingerenze politiche e prospettive divergenti portarono alle dimissioni dei membri della Commissione alla fine del 1955: il Comune intendeva destinare il Padiglione a spazio per allestire mostre temporanee, negando l’attrattiva delle testimonianze del Futurismo e della Metafisica soprattutto presso il pubblico straniero, mentre la Commissione discordava sulle logiche di incremento basate principalmente sui premi di incoraggiamento, concorsi riservati a giovani artisti tramite cui il Comune accresceva le proprie raccolte ancora una volta a discapito della coerenza narrativa delle stesse<sup>69</sup>.

Un’*impasse* che si sarebbe ripresentata di lì a poco, indotta dal piano del sindaco Ferrari che, con l’intento di ampliare la città e l’abitato ben oltre i confini del centro cittadino, già nel 1958 ipotizzava la costruzione di un nuovo polo per l’arte moderna nel quartiere Gallaratese, alle porte occidentali di Milano, coinvolgendo una rinnovata e ampliata Commissione che comprendeva, tra gli altri, Piero Portaluppi e Leonardo Borgegese<sup>70</sup>. Un progetto irrealizzabile e mai realizzato, che nasceva dall’esigenza di utilizzare il PAC proprio come “museo di esposizioni temporanee”<sup>71</sup>, ormai del tutto destituito dello statuto sta-

bile per cui Baroni e Wittgens, a quell’altezza tragicamente venuti a mancare, avevano tanto combattuto.

La vocazione all’impermanenza sarebbe stata ribadita negli anni Settanta in seguito all’azione coordinata da Mercedes Precerutti Garberi che, nel 1973, poco dopo essere stata nominata direttrice delle Civiche Raccolte d’Arte milanesi, chiuse il Padiglione per operare una profonda e controversa ristrutturazione tanto dell’aspetto architettonico quanto di quello organizzativo e tematico: se il sistema di illuminazione Seager fu rimosso suscitando l’ira di Gardella, il progetto culturale delineato da Zeno Birolli, Germano Celant e Vittorio Gregotti plasmò la definitiva fisionomia del PAC quale moderna *kunsthalle*, tutt’ora in essere<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> ACRA, fasc. 2, Galleria d’arte moderna, Commissioni consultive; ASCMi, 165. ACM n. 580, 6 novembre 1954. Si confermarono i doni di: G. Rossi, *Contadina bretone*, P. Marussig, *Interno*, A. Martini, *San Giusto*; i depositi di: M. Sironi, *I pescatori*, O. Rosai, *Paesaggio*, P. Semeghini, *Frutta e Ragazza seduta*, Morandi, *Natura morta*; il futuro deposito di *Ballerina* di Severini della collezione Jucker; i doni di *Pittore all’aperto* di Guidi da Mattioli, *Donna in rosso* di Casorati e un dipinto da individuare di de Pisis da Stramezzi, un dipinto di Tomea e di Carrà da Franco Marmont (*Maschere* di Tomea ed *Estate* di Carrà, ratificati nell’agosto 1955). Furono accettati all’unanimità: *Nudo seduto* di Casorati; *I figli di Ebdomero* e *Le trouble du philosophe* di de Chirico; *Fiori* di Marussig; *Canale in Bretagna* di Rossi; *Donne e idolo* di Sironi; *Bottiglia e bicchiere* e *Linee e volumi di una persona* di Soffici. Successivamente alcuni depositari chiesero la restituzione di quanto esposto al Padiglione: due quadri di Semeghini furono restituiti alla Galleria Bergamini (ASCMi, 165. ACM n. 663, 30 novembre 1955), *Paesaggio* di Rosai fu richiamato da Cardazzo (ASCMi, 165. ACM n. 663/al., 28 febbraio 1956). È chiaro, quindi, che i depositi erano vantaggiosi per i collezionisti, poiché l’esposizione presso un museo pubblico incrementava il valore di mercato delle opere che, una volta restituite, potevano essere vendute a un prezzo superiore.

<sup>69</sup> *Promemoria inviato dalla Commissione consultiva della Galleria d’arte moderna all’Assessore Lino Montagna e al Sindaco Virgilio Ferrari*, ASCMi, 214. 29 dicembre 1955.

<sup>70</sup> *Verbale della Commissione di studio per la nuova sede della Galleria d’arte moderna*, ASCMi, 216. 25 giugno 1958. L’individuazione dell’area in cui edificare la nuova galleria fu uno degli argomenti maggiormente discussi; si propose anche di erigerla presso la piazza della chiesa di San Carpofo, per giovare della vicinanza alla Pinacoteca di Brera.

<sup>71</sup> I. Gardella in A. MONESTIROLI, *L’architettura secondo Gardella*, Roma-Bari 1997, p. 90.

<sup>72</sup> La struttura originaria è andata distrutta in seguito alla bomba terroristica del 27 luglio 1993, dopo la quale si decise di ricostruire pedissequamente il PAC. I materiali riguardanti le reazioni di Gardella allo smantellamento della copertura durante i lavori di restauro degli anni Settanta e la ricostruzione successiva alla bomba sono custoditi in ASC, 916731 e 775419.