Domus n. 717, Giugno 1990, Editoriale.

# ULTIMO APPELLO

Capita, talvolta, di leggere su un giornale un articolo che avremmo voluto scrivere noi stessi. L'appassionato e lucido intervento di Flavio Caroli su *Il Sole-24Ore* del 6 maggio scorso dice con chiarezza e senza ipocrisie qual'è lo stato delle strutture architettoniche ed organizzative per la gestione museale ed espositiva delle arti figurative in una città come Milano, già sede sino a trent'anni fa di importanti iniziative di livello europeo. Situazione che, con poche varianti, si ritrova oggi anche in tutti gli altri centri italiani.
Riportiamo un estratto di questo drammatico appello-denuncia nella convinzione di poter contribuire a ribaltare questo stato di cose inaccettabile, e per coniugare il rischio che si finisca per considerarlo solo uno spiacevole ma inevitabile inconveniente.

*MARIO BELLINI*

Tutte le città europee che vantano un'attività nel campo delle arti figurative dispongono di quattro strutture fondamentali: 1) musei stabili di arte contemporanea; 2) organismi efficienti, e internazionalmente collegati, per l'organizzazione di mostre di alle contemporanea; 3) musei stabili di arte antica; 4) organismi di chiara fama, e internazionalmente collegati, per l'organizzazione di mostre di alte antica. Spesso, le rassegne di alte contemporanea vengono decise dai direttori del musei di arte contemporanea e ordinate negli spazi degli stessi musei. Quasi sempre, le mostre di arte antica sono collegate, direttamente o attraverso opportuni comitati scientifici, ai musei di arte antica. Così accade a Madrid (vedi mostra di Velasquez), così accade in Olanda (vedi mostre di Frans Hals e Van Gogh), così accade a Vienna...
A Milano, le cose procedono nel modo seguente. 1) Non esiste un museo stabile di arte contemporanea (l'attuale Cimac, al secondo piano di Palazzo Reale, non è più che un wishful thinking). L'apertura dei suddetto museo è sottoposta al termine dei lavori in Palazzo Reale. Ma è ben noto che abbiamo raggiunto i limiti della farsa. Nel 1978, all'inizio delle ristrutturazioni, era stata promessa l'agibilità per il 1982. Siamo nel 1990 e non è che non si veda la fine della via crucis, non si vedono neppure i miglioramenti. Il danno è immenso. Chi difenderà i nostri artisti, se non i soliti volenterosi mercanti, handicappati a priori dall'assenza di Istituzioni che li sostengano? Gli unici pittori italiani accettati sulla scena internazionale sono quelli scelti dagli stranieri. Se non si acquisisce forza contrattuale, come hanno fatto per esempio gli spagnoli, si è esclusi dalle trattative che contano.
2) Quand'anche, ad multos annos, si risolva il problema fisico delle collezioni contemporanee, resterà aperto quello del loro incremento. Un museo vive arricchendosi nel tempo, e il recente schiaffo della perdita della collezione Jucker (che ha toccato Brera, avendo tuttavia un valore sintomatico esemplare) incoraggia le più fosche previsioni. Ma resterà soprattutto aperto il problema delle mostre temporanee. Dove verranno ospitate?...

Possibile che Milano, sede di una eccellente scuola di architettura, non riesca a costruire ex novo, in pochi anni, un museo di arte contemporanea? L'ha fatto Francoforte; l'ha fatto Colonia; l'hanno fatto, in altra forma, Madrid, Barcellona,

Valencia, Bordeaux, Lione, Liverpool), e chi più ne ha più ne metta. Nella futuristica «città che sale», l'ipotesi non pare venga presa in considerazione.
3) I musei milanesi d'arte antica, potenzialmente fra i più importanti del mondo, versano in stato comatoso...
4) Ma ancor più grave, è il problema delle mostre di arte antica, che infatti non vediamo quasi mai Non vediamo neppure quelle itineranti, perché gli stranieri non si fidano di noi, e ci escludono rigorosamente dai loro circuiti...
Gli spazi sono occupati da mostricciuole che non richiedono alcun impegno di ricerca e che non aggiungono nulla alle conoscenze già acquisite (l'arte antica postula uno sforzo scientifico che non si improvvisa). E manca qualsiasi organismo che abbia autorevolezza per dialogare con le consolidatissime istituzioni internazionali.
Ragionando in termini di spazi espositivi, Milano ha insomma strutture paragonabili tutt'al più con quelle di Atene. Ogni altra importante città europea funziona meglio. Sennonché il problema non è solo di spazi. Il problema è prima di tutto di responsabilità. Quando i compiti direttivi sono chiari, i luoghi espositivi in qualche modo si realizzano. Ma l'assenza di una politica gestionale riempirebbe sale anche faraoniche di mostre raffazzonate e casuali...
I direttori di museo hanno da tempo costituito una consorteria i cui componenti si telefonano, si parlano quotidianamente; programmano con anni di anticipo la cura e lo scambio delle manifestazioni. In questo sistema, Milano è un buco nero. Anche volendo (ma ormai non vuole più) collegarsi alle nostre istituzioni, un direttore di museo non sa a chi rivolgersi; letteralmente, non individua un numero di telefono da formare per avere risposte credibili. Ufficialmente, le lettere devono portare la firma degli assessori alla Cultura, che spesso sono animati dalle migliori intenzioni, ma restano in carica troppo poco tempo per avviare una politica del sia pur minimo respiro...
Sotto l'assessore, l'organismo esecutivo, non decisionale, è poi l'Ufficio mostre. Sul suo funzionamento, le recenti denunce di Arturo Schwarz… aprono consapevolezze inquietanti... Ma al di là delle responsabilità individuali...
Un Ufficio mostre puramente esecutivo è un istituto obsoleto, che non appaga le esigenze neppure della più modesta attività di provincia...
Se i musei non esistono, o non funzionano, e non possono quindi farsi carico di un programma organico e lungimirante di rassegne temporanee, Milano deve assolutamente attrezzarsi di un Istituto autonomo che le restituisca credibilità internazionale. Potrebbe trattarsi di una sorta di Ente Manifestazioni ad altissima direzione tecnica che programmi sia per l'alte antica che per quella contemporanea. O potrebbe trattarsi di due strutture distinte, a direzione specifica per i diversi settori di attività.
Questi, in ogni caso, sono gli ostacoli da superare. Ostacoli non più eludibili senza accumulare un gap incolmabile e grottesco. A rivolgere queste domande al futuro assessore alla Cultura è l'intera cultura milanese. Milano ha molto, ed è molto. Non può permettersi un perpetuo autolesionismo in un settore così seguito e amato com'è quello delle arti figurative.

NUMERO 717

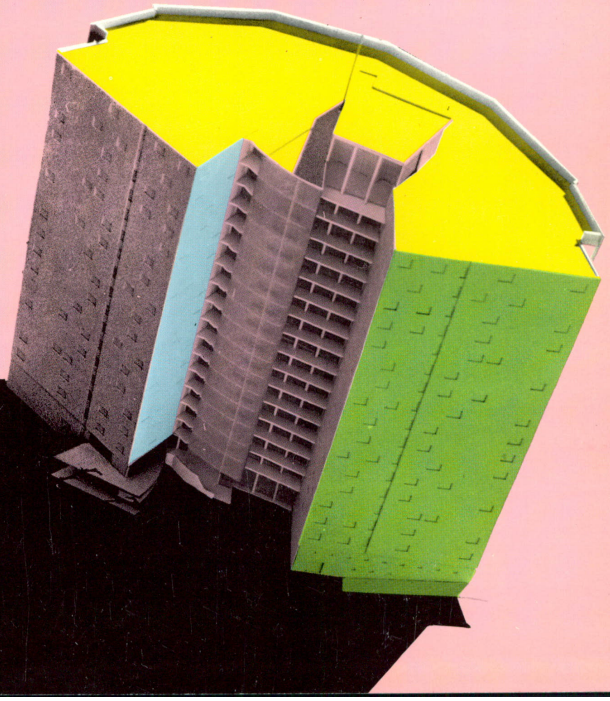
# domus

GIUGNO 1990

MONTHLY REVIEW OF ARCHITECTURE INTERIORS DESIGN ART

IGNAZIO GARDELLA, FACOLTA' DI ARCHITETTURA

GRUPPO MECANOO, DUE EDIFICI A ROTTERDAM

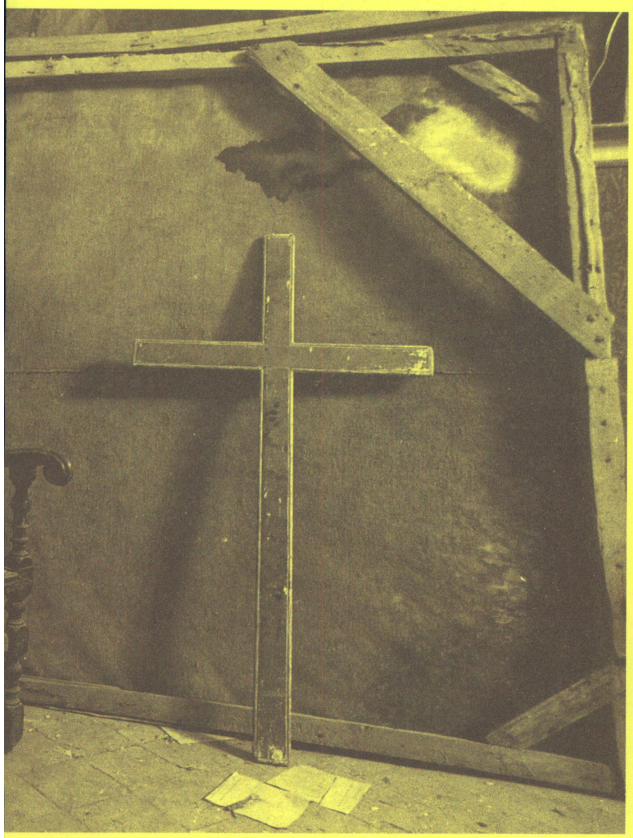


LINA BO BARDI: CENTRO SOCIALE «FABRICA POMPEIA» SAN PAOLO

INTERVISTA A VITTORIO GREGOTTI

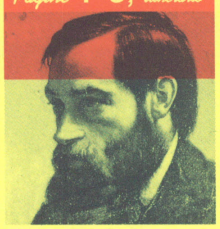
# ULTIMO APPELLO

**Capita, talvolta, di leggere su un giornale un articolo che avremmo voluto scrivere noi stessi. L'appassionato e lucido intervento di Flavio Caroli su *Il Sole-24 Ore* del 6 maggio scorso dice con chiarezza e senza ipocrisie qual è lo stato delle strutture architettoniche e organizzative per la gestione museale e espositiva delle arti figurative in una città come Milano, già sede sino a trent'anni fa di importanti iniziative di livello europeo. Situazione che, con poche varianti, si ritrova oggi anche in tutti gli altri centri italiani.**
**Riportiamo un estratto di questo drammatico appello-denuncia nella convinzione di poter contribuire a ribaltare questo stato di cose inaccettabile, e per scongiurare il rischio che si finisca per considerarlo solo uno spiacevole ma inevitabile inconveniente. M.B.**



*Tutte le città europee che vantano un'attività nel campo delle arti figurative dispongono di quattro strutture fondamentali: 1) musei stabili di arte contemporanea; 2) organismi efficienti, e internazionalmente collegati, per l'organizzazione di mostre di arte contemporanea; 3) musei stabili di arte antica; 4) organismi di chiara fama, e internazionalmente collegati, per l'organizzazione di mostre di arte antica. Spesso, le rassegne di arte contemporanea vengono decise dai direttori dei musei di arte contemporanea e ordinate negli spazi degli stessi musei. Quasi sempre, le mostre di arte antica sono collegate, direttamente o attraverso opportuni comitati scientifici, ai musei di arte antica. Così accade a Madrid (vedi mostra di Velasquez), così accade in Olanda (vedi mostre di Frans Hals e Van Gogh), così accade a Vienna...*
*A Milano, le cose procedono nel modo seguente. 1) Non esiste un museo stabile di arte contemporanea (l'attuale Cimac, al secondo piano di Palazzo Reale, non è più che un* wishful thinking*). L'apertura del suddetto museo è sottoposta al termine dei lavori in Palazzo Reale. Ma è ben noto che abbiamo raggiunto i limiti della farsa. Nel 1978, all'inizio delle ristrutturazioni, era stata promessa l'agibilità per il 1982. Siamo nel 1990 e non è che non si veda la fine della* via crucis*, non si vedono neppure i miglioramenti. Il danno è immenso. Chi difenderà i nostri artisti, se non i soliti volenterosi mercanti, handicappati a priori dall'assenza di Istituzioni che li sostengano? Gli unici pittori italiani accettati sulla scena internazionale sono quelli scelti dagli stranieri. Se non si acquisisce forza contrattuale, come hanno fatto per esempio gli spagnoli, si è esclusi dalle trattative che contano.*
*2) Quand'anche,* ad multos annos*, si risolva il problema fisico delle collezioni contemporanee, resterà aperto quello del loro incremento. Un museo vive arricchendosi nel tempo, e il recente schiaffo della perdita della collezione Jucker (che ha toccato Brera, avendo tuttavia un valore sintomatico esemplare) incoraggia le più fosche previsioni. Ma resterà soprattutto aperto il problema delle mostre temporanee. Dove verranno ospitate?...*
*Possibile che Milano, sede di una eccellente scuola di architettura, non riesca a costruire* ex novo*, in pochi anni, un museo di arte contemporanea? L'ha fatto Francoforte; l'ha fatto Colonia; l'hanno fatto, in altra forma, Madrid, Barcellona, Valencia, Bordeaux, Lione, Liverpool, e chi più ne ha più ne metta. Nella futuristica «città che sale», l'ipotesi non pare venga presa in considerazione.*
*3) I musei milanesi d'arte antica, potenzialmente fra i più importanti del mondo, versano in stato comatoso...*
*4) Ma ancor più grave, è il problema delle mostre di arte antica, che infatti non vediamo quasi mai. Non vediamo neppure quelle itineranti, perché gli stranieri non si fidano di noi, e ci escludono rigorosamente dai loro circuiti...*
*Gli spazi sono occupati da mostricciuole che non richiedono alcun impegno di ricerca e che non aggiungono nulla alle conoscenze già acquisite (l'arte antica postula uno sforzo scientifico che non si improvvisa). E manca qualsiasi organismo che abbia autorevolezza per dialogare con le consolidatissime istituzioni internazionali.*
*Ragionando in termini di spazi espositivi, Milano ha insomma strutture paragonabili tutt'al più con quelle di Atene. Ogni altra importante città europea funziona meglio. Senonché il problema non è solo di spazi. Il problema è prima di tutto di responsabilità. Quando i compiti direttivi sono chiari, i luoghi espositivi in qualche modo si realizzano. Ma l'assenza di una politica gestionale riempirebbe sale anche faraoniche di mostre raffazzonate e casuali...*
*I direttori di museo hanno da tempo costituito una consorteria i cui componenti si telefonano, si parlano quotidianamente; programmano con anni di anticipo la cura e lo scambio delle manifestazioni. In questo sistema, Milano è un buco nero. Anche volendo (ma ormai non vuole più) collegarsi alle nostre istituzioni, un direttore di museo non sa a chi rivolgersi; letteralmente, non individua un numero di telefono da formare per avere risposte credibili. Ufficialmente, le lettere devono portare la firma degli assessori alla Cultura, che spesso sono animati dalle migliori intenzioni, ma restano in carica troppo poco tempo per avviare una politica del sia pur minimo respiro...*
*Sotto l'assessore, l'organismo esecutivo, non decisionale, è poi l'Ufficio mostre. Sul suo funzionamento, le recenti denunce di Arturo Schwarz... aprono consapevolezze inquietanti... Ma al di là delle responsabilità individuali...*
*Un Ufficio mostre puramente esecutivo è un istituto obsoleto, che non appaga le esigenze neppure della più modesta attività di provincia...*
*Se i musei non esistono, o non funzionano, e non possono quindi farsi carico di un programma organico e lungimirante di rassegne temporanee, Milano deve assolutamente attrezzarsi di un Istituto autonomo che le restituisca credibilità internazionale. Potrebbe trattarsi di una sorta di Ente Manifestazioni ad altissima direzione tecnica che programmi sia per l'arte antica che per quella contemporanea. O potrebbe trattarsi di due strutture distinte, a direzione specifica per i diversi settori di attività.*
*Questi, in ogni caso, sono gli ostacoli da superare. Ostacoli non più eludibili senza accumulare un* gap *incolmabile e grottesco. A rivolgere queste domande al futuro assessore alla Cultura è l'intera cultura milanese. Milano ha molto, ed è molto. Non può permettersi un perpetuo autolesionismo in un settore così seguito e amato com'è quello delle arti figurative.*

Pagine 1-3, itinerario

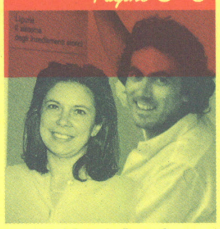


**Tony Garnier**
nasce a Lione nel 1869; frequenta l'École Nationale des Beaux-Arts; ottiene una borsa di studio per l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi (nel 1889). Nel '99 vince il Premier Grand Prix de Rome. A Roma dal '99 al 1904, delinea le sue idee sulla progettazione di quella che chiamerà la «cité industrielle». Esposto a Parigi nel 1904, il progetto attira subito l'attenzione degli ambienti tecnici più avanzati. Tornato a Lione, inizia la sua attività professionale guadagnandosi la fiducia del sindaco E. Herriot che diventa il suo principale committente: mercato del bestiame e mattatoio (1908-24), ospedale Grange Blanche (1911-27), stadio municipale (1913-18), quartiere degli Stati Uniti (1920-35). Nel 1912 viene nominato professore alla scuola di architettura di Lione. Nel 1914 presiede alla progettazione della Esposizione internazionale di Lione sui problemi della città, una delle prime manifestazioni di carattere urbanistico tenute in Francia. Nel 1917 pubblica in 164 tavole il suo già celebre progetto «Une cité industrielle». La II guerra mondiale blocca la sua attività, anni prima della morte avvenuta a La Bédoule nel 1943.

Pagine 6-7

**Achille Michelizzi**
36 anni, vive e lavora a Firenze dove si è laureato nel 1979. È autore di numerosi saggi e di un volume sull'opera di J. Stirling (1978). Dal 1980 lavora presso la Facoltà di Architettura di Firenze. Ha partecipato a numerosi concorsi di architettura nazionali ed internazionali, tra i più importanti ricordiamo quelli per il nuovo Municipio di Avellino (1983), per il Teatro A. Galli a Rimini (1985), per la sede del Banco S. Paolo a Torino (1986), per la ricostruzione della Biblioteca Alexandrina (1989). Dal 1983 ha progettato e realizzato edifici ed interni privati e pubblici tra i quali l'Hotel «La Certosa» a Castelfranco di Sopra e l'Eliporto di Firenze attualmente in costruzione. Dal 1987 collabora stabilmente con lo studio Fabrizio Fabietti, architetto.

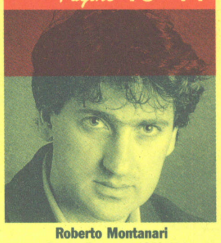
Pagine 8-9



**Vanni Antonio Sorgentone**
nasce a Castiglione M.R. nel 1950. Si laurea nel 1977 presso l'Istituto di Composizione della Facoltà di Architettura di Pescara, diretta da Giorgio Grassi, nel corso di Antonio Monestiroli. Vive e lavora a Sanremo. Dal 1977 al 1981 ha svolto attività di progettazione a Teramo e contemporaneamente a Sanremo. Ha redatto progetti di edilizia pubblica e residenziale. Si è occupato della progettazione urbana.

**Mirella Scianda**
nasce nel 1945 a Ospedaletti (Imperia). Laureata in architettura al Politecnico di Milano nel 1970, vive e lavora ad Ospedaletti ove svolge attività nei campi dell'edilizia, urbanistica e arredamento. Fa parte dal 1985 del Gruppo Arredo Urbano del Comune di Sanremo.

Pagine 10-11



**Roberto Montanari**
nasce a Reggio Emilia nel 1959. Nel corso degli studi collabora con importanti studi professionali: collabora alla progettazione industriale di porte, cucine, piastrelle ed elettrodomestici. Personalmente progetta e brevetta delle casse acustiche in marmo a forma di prisma a base triangolare. Nel 1987 si laurea in architettura all'università di Firenze con la tesi dal titolo «L'ultima casa» assieme a Carra Ferruccio (v. *Domus* 702); è attualmente in corso la pubblicazione dell'intero testo. Sempre con Carra fonda nello stesso anno lo studio Montanari & Carra. Realizza alcune residenze unifamiliari e sta progettando un edificio ad uffici (con la caratteristica di cambiar colore a seconda delle condizioni atmosferiche) e un centro residenziale-turistico con centro commerciale.

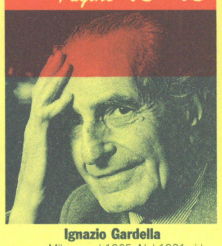
Pagine 14-15

**Nicola de Maria**
nasce a Foglianise nel 1954. La sua prima personale è a Napoli, curata da Lucio Amelio, nel 1975. Principali gallerie italiane e straniere, che hanno tenuto mostre di de Maria: Toselli, Milano (dal '77 al '90), Persano, Torino (dal '78 all'82), Annemarie Verna, Zurigo (dall'80 all'87), Mario Diacono, Roma (dal '79 all'82), Mazzoli, Modena ('85), Karsten Greve, Colonia (dall'83 all'87), Thomas, Monaco (dall'87 all'89), Pio Monti, Roma ('88), Lelong, Parigi e New York (dall'87 all'89). Principali mostre nei musei: Museum Haus Lange, Krefeld, e Kunsthalle, Basilea ('83), Museum van Hedendaagse Kunst, Gent ('83), van Abbe Museum, Eindhoven, Kunsthaus, Zurigo, Castello di Rivoli ('85), Saarland Museum, Saarbrücken ('90). Ha ricevuto nel 1983 dalla Città di Krefeld il «Mies van der Rohe Stipendium». Ha pubblicato tredici libri di opere. Domus ha pubblicato Nicola de Maria già nel 1978 (n. 581), ha seguito la sua opera negli anni (con testi di Germano Celant e Jean-Christophe Ammann) e gli ha dedicato la copertina del giugno 1983.

Pagine 29-39

**Architektengroep Mecanoo**
nasce nel 1983 dalla partecipazione in gruppo al concorso per alloggi per giovani, «Kruisplein», e dalla successiva elaborazione del progetto che al concorso era risultato vincente. I membri del gruppo sono: Henk Döll (Haarlem 1956), Erick van Egeraat (Amsterdam 1956), Francine Houben (Sittard 1955), Roelf Steenhuis (Groningen 1956) e Chris de Weijer (Wageningen 1956). Tutti e cinque si sono laureati al Politecnico di Delft. Il loro lavoro si concentra soprattutto su progetti urbanistici e architettonici con particolare attenzione al rinnovo urbano. Aspetti programmatici e aspetti formali hanno la stessa importanza. Concorsi e premi vinti: concorso ad inviti, «Kruisplein», Rotterdam, 1982, primo premio; concorso dell'Unesco «Tomorrows Habitat», 1984, primo premio Olandese; concorso ad inviti per il terreno «Caminada», Delft, 1984, primo premio; concorso ad inviti «Hofstede de Grootkade», Groningen, 1985, primo premio; biennale dei Giovani Architetti Olandesi, 1985; premio «Architektuur 1985» assegnato al progetto «Kruisplein», Rotterdam.

Pagine 40-49



**Ignazio Gardella**
nasce a Milano, nel 1905. Nel 1931 si laurea in Ingegneria Civile al Politecnico di Milano: nel 1949 in Architettura a Venezia. Nel 1955 vince il Premio Nazionale Olivetti per l'Architettura. Dal 1949 al 1975 insegna all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. A differenza di altri grandi maestri italiani, Gardella non alterna alla produzione progettuale contributi scritti. Alcune sue realizzazioni: 1937: Dispensario Antitubercolare, Alessandria; 1950-53: Terme «Regina Isabella» a Lacco Ameno, Ischia; 1954-58: Casa d'abitazione alle Zattere, Venezia; 1960-69: Casa d'abitazione in via Marina, Milano; 1973-76: Stabilimento Kartell, Noviglio (Milano, con A. Castelli Ferrieri); 1987: Centro Agora, Alessandria; Libreria Modernissima, Roma; Yachting Club, Punta Ala; 1988: progetto per Piazza del Duomo di Milano (in fase di realizzazione).

Pagine 50-57

**Lina Bo Bardi**
nasce a Roma, dove si laurea in architettura nel 1942. Inizia la carriera come giornalista, collaborando alle riviste di Gio Ponti «Stile» e «Aria d'Italia» e redigendo alcuni dei «Quaderni di Domus». Nel 1945 crea il giornale «A». Nel 1946 si trasferisce in Brasile, fonda lo studio «Palma Studio» e dirige la rivista di arte e architettura «Habitat». Nel 1947 disegna una sedia pieghevole, con struttura in legno e schienale e sedile in cuoio. Seguono altri pezzi d'arredo caratterizzati tutti dalla ricerca dell'essenziale e dell'uso di materiali e tecniche adeguati a un paese non ricco di risorse tecnologiche. Oggi è impegnata soprattutto nel campo della progettazione architettonica: si ricordano il Museo d'Arte di San Paolo, il centro sociale e sportivo pubblicato in questo numero e il progetto di restauro dei quartieri storici di Salvador (Bahia).

Pagine 58-65

**Tod Williams e Billie Tsien**
T. Williams laureato alla Princeton University, vi consegue anche una laurea in Fine Art and Architecture e continua gli studi all'Università di Cambridge (Inghilterra). Insegna alla Cooper Union, presso l'Institute for Architecture and Urban Studies, presso la Rhode Island School of Design e infine presso l'Università del Texas (Art Austin); attualmente alla Columbia University, New York. Ha ricevuto borse di studio dell'Accademia Americana di Roma. Nel 1982 e nel 1986 gli viene assegnato il Distinguished Architecture Award dell'A.I.A.
Svolge la propria attività professionale nello studio Tod Williams Billie Tsien and Associates. In passato è stato socio della Richard Meier and Associates.
Billie Tsien si laurea presso l'Università di Yale e alla UCLA. Insegna alla Cooper Union, alla Parsons School of Design, New York, alla Harvard Graduate School of Design e al Southern California Institute of Architecture, Santa Monica. Dal 1975 al '77 lavora nello studio di Coy Howard a Los Angeles; dal '77 nello studio di T. Williams, diventandone socia nel 1987.

DOMUS N.717 - JUNE 1990
"LAST CALL"

Occasionally one reads an article in a newspaper which one would like to have written oneself. The impassioned and lucid report by Flavio Caroli, which appeared in Il Sole 24 Ore on 6 May last, says clearly and without hypocrisy what is the state of architectural and organizational structures for the management of museums and exhibitions of figurative arts in a city like Milan, until thirty years ago the seat of major enterprises at a European level. A situation that with very few variants, also exists in all other Italian cities. Below is an extract from this dramatic appeal-denouncement. We publish it in the conviction that it can help to reverse this unacceptable state of affairs, and to avoid the risk of ultimately treating it only as an exasperating but inevitable inconvenience.

M. B.

"All European cities active in the figurative arts can count on four fundamental structures: 1) permanent museums of contemporary art; 2) efficient, and internationally linked bodies for the organization of contemporary art exhibitions; 3) permanent classical art museums; 4) illustrious, and internationally connected councils for the organization of classical art exhibitions. Often the contemporary art exhibitions are decided by the directors of contemporary art museums and mounted in the museum themselves. Almost always the classical art exhibitions are linked, directly or through appropriate advisory committees, with the museums of classical art. That is what happens in Madrid (see the Velasquez show), in Holland (see the exhibitions of Frans Als and Van Gogh), and in Vienna...
In Milan, things proceed as follows: 1) There is no permanent museum of contemporary art (the present Cimac, on the second floor of Palazzo Reale, is no more than wishful thinking). The opening of such a museum is subject to the conclusion of work in progress in the Palazzo Reale building. But it is well known that this work is verging on farce. In 1978, at the beginning of the refurbishing project, feasibility has been promised for 1982. We are now in 1990 and not only is the end of this agonizing saga not in sight, but not even are there any improvements to be seen. The damage is immense. Who will defend our artists apart from the usual willing dealers who are handicapped a priori by the absence of institutions to back them up? The only Italian painters accepted on the international scene are those chosen by foreigners. If they don't acquire a bargaining power, as for example the Spaniards have, they are left out of the big contracts.
2) Even if and when the physical problem of contemporary collections is ever solved, that of their increment will still be open. A museum lives by enriching itself in the course of time, and the recent blow inflicted by the loss of the

Jucker collection (which hit the Brera gallery but is in any case of an exemplary, symptomatic value), encourages the gloomiest forecasts. But most of all the question of temporary exhibitions remains open. Where will they be put? ... Is it really possible that Milan, which has an excellent school of architecture, cannot manage to build itself a museum of contemporary art from scratch, in the space of a few years? Frankfurt has; Cologne has; and in different forms, so have Madrid, Barcellona, Valencia, Bordeaux, Lyon, Liverpool and heaven knows how many others. In the futurist "rising city", the hypothesis does not appear to be taken into consideration.

3) The Milanese museums of classical art, potentially among the world's most important, are comatose...

4) But still more grave is the matter of classical art exhibitions, which in fact are hardly ever to be seen at all. We don't even get to see the traveling ones, because the foreign organizers don't trust us, and strike us rigorously off their circuits. The spaces are occupied by petty shows that require no research commitment, adding nothing to our acquired knowledge (classical art demands a scientific effort that can't be improvised). And there is simply no organism authoritative enough to converse with the very firmly consolidated international institutions.

To put it bluntly, in terms of exhibition space Milan has structures comparable at the most with those of Athens. Every other major European city functions better. However it isn't a matter of space. It is first of all one of responsibility. When the directive tasks are clear, the exhibition locations somehow or other come into effects. But the absence of a management policy would fill even Pharaonic halls with patched-up and random exhibitions...

Museum directors a while ago set up a network whose members telephone and speak daily with each other, planning the care and exchanges of exhibitions years ahead. In this system, Milan is a black hole. Even if they wished (but they don't any more) to link up with our institutions, museum directors don't even know who to contact; they are literally unable to identify a telephone number to dial in order to get credible answers. Officially, letters have to bear the signature of Councillors for Culture, who are often moved by the best of intentions, but stay in office for too short a time to be able to implement a policy of even minimal breadth... Beneath the councillor's, the next most senior executive, non-decision-making organism is the Exhibitions Office. Concerning its way of going about things, the recent denouncements lodged by Arturo Schwarz...raise some disquieting doubts...

But aside from individual responsibilities...a purely executive Exhibitions Office is an obsolete institute. It does not even satisfy the needs of the most modest provincial activity... If the museums do not exist, or do not work, and therefore cannot take on the burden of an organic and far-sighted programme of temporary exhibitions, Milan absolutely must equip itself with a self-sufficient institution to restore international credibility to the city. This might take the form of a sort of Exhibitions Board of the highest technical management level, with the capacity to programme both classical and contemporary art. Or it might

comprise two distinct structures, with specific directors for the different sectors of activity concerned. These in any case are the obstacles to be overcome. And they can no longer be eluded without accumulating an unbridgeable and grotesque gap. Addressing these questions to the future Arts Councillor are Milanese cultural circles en bloc. Milan has a lot to offer, and means a lot. It can't afford perpetual self-injury in a sector so keenly followed and loved as that of figurative arts.