

GIULIA BOMBELLI

Il museo secondo Giuseppe Panza di Biumo.

Tre progetti non realizzati per Milano

Comprare. Conservare. Tramandare.
Giuseppe Panza di Biumo.¹

Giuseppe Panza di Biumo (1923-2010) è autore di una collezione di duemilacinquecento opere di arte contemporanea raccolte dal 1958 al 2010 ed esposte in alcuni dei musei più importanti del mondo.² Ma è soprattutto un esempio unico di come la museografia sia la manifestazione più coerente di una visione collezionistica per comunicare l'opera d'arte alla collettività. Nonostante molto si sia scritto di Giuseppe Panza come collezionista, ancora poco si è detto della sua importanza come museografo: chi lo ha conosciuto lo ricorderà sempre intento a disegnare sulla carta quadrettata e a pensare spazi per le opere, a loro volta ambienti in grado di modificare e portare in una nuova dimensione l'architettura.

L'evoluzione estetica che, dopo l'interesse per l'Espressionismo Astratto, la Pop Art e il Minimalismo, lo spinge a collezionare negli anni sessanta l'Arte Ambientale va di pari passo con la sua idea di museo: l'opera d'arte non è più solo un oggetto, ma irradia il proprio valore all'intero ambiente e mette l'uomo al centro della percezione per portarlo in una dimensione "altra" dal quotidiano. Così, come nel corso della sua carriera di collezionista Panza ha identificato una ristretta selezione di artisti per ogni movimento, procedendo ad un'acquisizione il più ampia possibile della loro opera per garantire un'immersione totale - e in questo senso "ambientale" - nella poetica di ognuno, con lo stesso criterio ha suddiviso la collezione in nuclei compatti tra diversi musei internazionali: una ricerca in profondità più che una visione panoramica.³ Le diverse "collezioni Panza", ognuna con una propria identità, sono ospitate in modo permanente in sette musei internazionali: il Museum of Contemporary Art di Los Angeles, il Solomon R. Guggenheim di New York, il Museo Cantonale d'Arte di Lugano, Villa Panza a Varese, l'Albright-Knox Art Gallery a Buffalo, l'Hirshhorn Museum a Washington, il San Francisco Museum of Modern Art. Soltanto uno di questi luoghi espositivi designati si trova in Italia e non deriva, tra l'altro, da un'iniziativa museale, bensì dal mecenatismo privato: come mai la più grande collezione italiana di arte contemporanea è oggi visibile nella quasi totalità all'estero? Chi, o che cosa, ha impedito di trattenerla in Italia e in particolare a Milano, città natale del collezionista? Proprio da questa domanda è nata, nel 2010, la mia ricerca all'Archivio Panza nello Special Research Institute del Getty Center di Los Angeles.

Dall'idea iniziale l'indagine è cresciuta su percorsi inaspettati con la scoperta di alcuni progetti di un museo per Milano, mai realizzati, che presento in questo studio come esempi di grande valore del metodo museografico di Giuseppe Panza. Il carteggio tra Panza, Mercedes Garberi e il Sindaco di Milano Carlo Tognoli, gli schemi disegnati a mano libera, le lettere agli artisti e i contratti di donazione raccontano le vicende di un museo mancato, ma importante a diversi livelli e decisivo nel giustificare la preferenza per le istituzioni estere da parte del collezionista. Dal 1976 al 1982 prendono forma tre progetti di musei di arte contemporanea per ospitare un nucleo della Collezione Panza in edifici storici di Milano appositamente restaurati. Si tratta, in ordine cronologico, delle tre proposte museografiche per Villa Scheibler a Quarto Oggiaro, Cascina Taverna al Parco Forlanini e per Palazzo Reale a Milano.

Il progetto per Villa Scheibler

Il primo progetto per una collocazione museale della Collezione Panza riguarda un'antica villa in stato di abbandono alla periferia di Milano, Villa Scheibler a Quarto Oggiaro, immaginata come contenitore architettonico per le opere di Arte Ambientale e sede di attività didattiche e sperimentazioni artistiche. Edificata nel quindicesimo secolo come casino di caccia di Ludovico il Moro e nel corso dei secoli ampliata e abbellita dalle famiglie nobili milanesi, la villa vive l'ultimo periodo di splendore nell'ottocento, con l'arrivo del conte Scheibler, prima di conoscere una fase di decadenza che si trascina fino agli anni settanta del novecento, quando il Comune di Milano la inserisce nel dibattito culturale del recupero di ville e cascine sul territorio, interrogandosi sul suo destino.⁴ Nella prima *Bozza di proposta per la Creazione di Museo Polivalente a Quarto Oggiaro*,⁵ si legge che l'idea di questo museo nasce

in risposta alle istanze culturali espresse all'unanimità dal Consiglio di Zona e fatte proprie da Franco Russoli per trasformare la Pinacoteca di Brera in un Museo vivo e dai Signori Giuseppe e Giovanna Panza. Essi si sono dichiarati disponibili per una donazione a Brera di una serie di realizzazioni di arte ambientale con lo scopo di creare un nucleo permanente di opere attorno il quale formare il nuovo museo nella ex villa Scheibler⁶.

Il progetto di un Museo Polivalente a Quarto Oggiaro nasce dunque al convergere di differenti esigenze: l'assenza di un museo del contemporaneo a Milano negli anni settanta, il progetto di ristrutturazione di ville e cascine sul territorio del Comune, il programma di decentramento museale della Brera di Franco Russoli, la carenza di servizi pubblici nella zona periferica di Quarto Oggiaro e, infine, la volontà di Giuseppe Panza di donare una parte della collezione. Analizzando la *Proposta per un Museo Sperimentale Polivalente di*

*Arti Visive nei locali della Ex Villa Scheibler a Quarto Oggiaro*⁷ del novembre 1977, si comprende l'impostazione del progetto:

I signori Giuseppe e Rosa Giovanna Panza si sono impegnati a donare le opere d'arte necessarie per dotare tutte le sale, che si trovano al primo piano dell'edificio, di una collezione permanente di opere d'arte internazionale degli ultimi 10 anni di vita artistica [...]. La collezione che i signori Panza si sono impegnati a donare comprende opere di artisti che si sono affermati nel mondo culturale internazionale successivamente al 1966. Le ricerche più interessanti e più importanti di questo recente periodo si sono svolte nell'ambito dell'Arte Minimal, della Land Art, dell'Arte Concettuale, dell'Arte Ambientale. I protagonisti più significativi di questi movimenti sono attivi in America e in Europa. Ciò che caratterizza queste nuove visioni dell'arte è il superamento del limite dell'oggetto come veicolo di espressione; l'utilizzo di materiali prodotti in scala industriale, della parola come mezzo di indagine sulla possibilità di esprimersi, dell'ambiente come elemento che concorre a determinare il significato dell'oggetto inserito in uno spazio [...]. Questo recupero dello spazio e dell'ambiente è un ritorno a un antichissimo modo di concepire l'arte, non come un bene di fruizione privata, ma come un bene di uso collettivo, come espressione di una realtà che investe tutta la comunità, e non solo degli individui, perché espressione di valori essenziali per tutti.⁸

Il nucleo fondamentale del museo di Villa Scheibler è dunque la collezione di Arte Ambientale come arte collettiva per eccellenza, in linea con il programma di creare una rete museale del contemporaneo a Milano. Più avanti, infatti, si insiste su questo concetto:

Il museo di Quarto Oggiaro potrà integrare il programma che il Comune svilupperà attraverso la trasformazione del Palazzo Reale in Museo d'Arte Contemporanea, dove saranno sistemate le collezioni di proprietà civica, dal futurismo agli anni sessanta. Si inserirà in questo quadro il programma di Brera attraverso il restauro dell'antico edificio e la trasformazione in Museo del Palazzo Citterio, dove si spera tra le altre possano essere sistemate alcune tra le più importanti collezioni private d'arte italiana del novecento; dal futurismo, all'arte metafisica, a Morandi.⁹

Il disegno architettonico del 18 Ottobre 1978¹⁰ per l'allestimento della collezione permanente permette di conoscere i nomi degli artisti e i titoli delle opere selezionati per l'esposizione al primo piano della villa: James Turrell, *Two Windows*; Maria Nordman, *Light Room*, *Space open to a west situation*, *Space open to a east situation*; Robert Irwin, *Pace Scrim*; Richard Long, *Fine Piece*, 1969; Cioni Carpi, *Untitled*; Bruce Nauman, *Performance parallelogram*; 1970; Richard Nonas, *Jaw Bone*, 1973; *Mound*, 1975, *Lighted centerpiece* 1968; Lawrence Weiner, *Two works*, 1969, 1970; Sol Lewitt, *Wall drawing*; Maurizio Mochetti, *Punto di luce*, *Asta Oscillante*; Joseph Kosuth, *One and eight green neon*, 1965; *One and eight red neon*, 1965, *One and eight blue neon*, 1965; Dan

Flavin, *Matisse*. Dopo aver delineato le caratteristiche del nucleo permanente, la *Proposta* descrive le attività previste per la vita del museo, che lo rendono centro polivalente e sperimentale e trovano spazio nei locali del piano terra:

Il piano terra sarà destinato alle attività Museali. L'animazione artistica sarà uno dei temi più importanti svolta con i residenti sia adulti anche nell'ambito delle 150 ore, sia alunni delle scuole primarie e secondarie della zona e del territorio circostante. Particolare attenzione sarà dunque posta al tema del rapporto con le scuole e alle iniziative culturali esistenti nella zona. Una sala sarà dedicata alla libera espressione della creatività e della immaginazione dei bambini [...]. Una biblioteca sull'arte moderna, specializzata soprattutto sugli anni successivi al 1969, sarà un'altra delle attività importanti del Museo. Sarà realizzata una videoteca per mezzo della quale sarà possibile vedere, con una maggiore approssimazione al reale, le opere d'arte [...]. Una sala sarà dedicata alla libera consultazione di riviste e giornali d'arte pubblicati in tutto il mondo, mezzo utilissimo d'informazione sull'attualità.¹¹

Un aspetto estremamente interessante del progetto è l'attenzione prestata alla sperimentazione artistica e al supporto ai giovani talenti:

Si ritiene di particolare importanza per una istituzione pubblica favorire i giovani artisti che attuano delle ricerche espressive, che per la loro natura insolita difficilmente possono avere successo nel circuito commerciale delle gallerie private, attuando così una delle finalità dei musei d'arte esplicitamente indicata nella recente legge regionale. Solo una istituzione pubblica efficiente e aperta alla ricerca sperimentale può dare un contributo sostanziale a quello che è un aspetto essenziale dell'attività culturale: la ricerca di nuovi contenuti e nuove forme rispondenti ad una realtà in continua evoluzione. Riteniamo che questo debba essere una delle attività preminenti del museo. Così nel settore Est del piano terreno, delle stanze saranno dedicate a rotazione a degli artisti che devono realizzare delle opere particolarmente impegnative, per necessità di spazio e di tempo, a condizioni che rientrino in quella caratteristica di ricerca e di novità che devono essere una costante dell'attività del museo.¹²

Infine, la *Proposta* descrive le linee-guida dell'attività di esposizione temporanea del museo e della didattica:

Uno scopo importante sarà anche quello di organizzare mostre e attività sia autonomamente che in collaborazione con tutti gli altri Musei Milanesi e Lombardi, non solo d'arte ma anche di altri settori per realizzare periodicamente degli incontri interdisciplinari [...]. Temi delle mostre del primo anno di attività potranno essere: il Museo d'Arte Contemporanea nella Società d'Oggi - Museo e Scuola - la Storia dell'Arte Ambientale - Motivazioni Culturali e Sociali dell'Arte Ambientale - l'Arte Ambientale e gli artisti Italiani d'oggi. Altre attività di informazione sull'arte contemporanea saranno svolte con persone di alto livello conoscitivo. In particolare saranno organizzate visite guidate alla collezione permanente da parte di Specialisti in grado di illustrare ed inquadrare nella vita

culturale di oggi le opere d'arte esposte, soprattutto nei giorni di maggior afflusso di pubblico. Il locale ex Cappella sarà trasformato in auditorium; verranno organizzati cicli di conferenze sull'arte moderna e contemporanea, proiezioni di films sull'arte, dibattiti su argomenti di interesse culturale e sociale.¹³

La ristrutturazione di villa Scheibler viene affidata agli architetti Giancarlo Ortelli ed Edoardo Sianesi, che elaborano nel 1976 un *Progetto di ristrutturazione*¹⁴ in tre tempi, in modo da rendere possibile l'attivazione del museo già dopo la prima fase. Il progetto degli architetti si rivolge innanzitutto a valorizzare il rapporto con il territorio¹⁵. Si concretizzerebbe in questo modo, secondo gli architetti, un vero e proprio esempio di «restauro territoriale».¹⁶ Gli architetti precisano i criteri di restauro dell'edificio:

La destinazione della villa a Museo consente di salvaguardare l'edificio nella sua organicità strutturale e distributiva. Proponiamo di conservare nel suo affascinante aspetto esteriore l'incompletezza rustica attuale una volta compiute, col riordino delle aperture, le necessarie opere di risanamento e protezione delle murature. All'interno sono previsti gli opportuni restauri degli affreschi che si intravedono al primo piano e il ripasso dei preziosi soffitti esistenti in alcuni locali del piano terreno; il rispetto infine di tutte le murature e in particolare di quelle tardo medioevali. La piazza antistante la villa è concepita e realizzata come luogo di incontro cittadino mentre il cortile, aperto visualmente verso il parco, è destinato alla sperimentazione artistica all'aperto. Il parco, infine, nascerà dalla trasformazione degli attuali vivai comunali. Tale trasformazione dovrà rispettare il tessuto urbanistico attuale e mettere in rilievo il viale centrale, in asse col cortile della villa.¹⁷

Per quanto riguarda l'allestimento della collezione permanente, è lo stesso Giuseppe Panza a stilare un progetto museografico dettagliato e rigoroso, al quale gli architetti dovranno attenersi¹⁸. Panza è, come d'abitudine, molto attento al dialogo delle opere con lo spazio e descrive l'allestimento nei minimi particolari: i pavimenti dovranno essere in medoni di argilla variegata, posti in opera a spina di pesce, ricoperti con vernice al poliestere resistente all'abrasione. Nelle stanze con le opere della Nordman, Wheeler, Mochetti, Irwin, il pavimento sarà invece in cemento con vernice bianca resistente all'abrasione, con il piano abbassato di due cm rispetto alle stanze adiacenti.¹⁹ Panza sottolinea più volte l'essenzialità della complanarità della superficie di tutti i pavimenti. Allo stesso modo, la rasatura a gesso delle pareti dovrà essere perfettamente liscia e priva di ondulazioni. La stanza di Wheeler avrà tutti gli angoli arrotondati, mentre la stanza di Flavin avrà il soffitto alto due piani. La stanza di Mochetti con il *Punto Luce* sarà eseguita con muro finito con rasatura a gesso oppure con pannelli di gesso rasati per ottenere un cerchio perfetto. Non vi saranno porte tra una stanza e l'altra, ad eccezione della porta

d'ingresso allo scalone al piano terreno, a due battenti in cristallo con la scritta "Silenzio", delle porte d'ingresso al primo piano e delle stanze di accesso alle opere di Maria Nordman, Douglas Wheeler e Dan Flavin. Per la porta di accesso alla stanza di Flavin, Panza pensa ad un sistema di lampadine che si accendano alternativamente quando la stanza è vuota o occupata da uno spettatore, in modo da consentire una fruizione individuale dell'opera d'arte. L'impianto di riscaldamento deve garantire la massima silenziosità. Panza progetta nel dettaglio anche l'impianto di illuminazione, con lampade alogene al quarzo con una potenza di circa 500- 1000 W ciascuna per ogni stanza, salvo i casi delle opere di Arte Ambientale in cui la luce svolge un ruolo da protagonista: nella stanza di Irwin due scanalature incassate nel soffitto alloggiavano lampadine fluorescenti di colore bianco diurno, nella stanza Flavin e nella stanza Kosuth l'opera stessa consiste nella composizione di lampadine fluorescenti di diversi colori, la stanza Wheeler è illuminata di lampade fluorescenti ultraviolette. Per le stanze di Maria Nordman non è prevista nessuna illuminazione. Nella stanza *Punto di luce* di Mochetti, la luce proviene infine da un proiettore ruotante. Giuseppe Panza dà indicazioni precise anche per l'esterno del museo: il cortile verso la strada sarà attraversato da un viale di ingresso della stessa larghezza del portone della villa, lo spazio circostante sarà pavimentato in sassi a forma lenticolare. Un filare di tigli sarà posto a 150 m dal filo del marciapiede stradale e dal muro confinante con la scuola. La superficie rimanente dovrà essere seminata con erba da prato. L'area verde alle spalle della villa, invece, sarà sistemata a prato per una larghezza di 20 m dal cortile posteriore fino a 20 m dal confine della proprietà comunale, e il centro dell'area verde sarà fiancheggiato da un doppio filare di carpini. Alla fine del corridoio verde, ancora, un filare doppio di pioppi parallelo al confine, e verso l'interno della proprietà un filare doppio di tigli. Negli spazi a verde e nei cortili non verranno collocati oggetti di nessun genere e nessuna opera d'arte. Giuseppe Panza stabilisce infine che "tutti i materiali che dovranno essere posti in opera dovranno essere approvati per iscritto dal donatore delle opere d'arte per verificarne la conformità così pure per ogni piano progetto o disegno riguardante gli spazi considerati. Le pose in opera dovranno essere esattamente conformi alle prescrizioni e fatte a regola d'arte e liquidabili solo se approvate dal donatore delle opere d'arte".²⁰

Il 10 ottobre 1977 Giuseppe Panza redige una prima versione dell'Atto di Donazione,²¹ specificando le condizioni e gli oneri del donatario, il Comune di Milano: esporre la raccolta delle opere al primo piano della Villa Scheibler, provvedere, a partire dal 1979, al restauro dei locali della Villa, affidando il progetto e la direzione dei lavori ad un architetto scelto di comune accordo, rendere il Museo Polivalente attivo entro e non oltre il 1982. Tuttavia tra il 1978 e il 1980 si registra un vuoto documentario nel carteggio tra Panza e

l'amministrazione comunale. Verificando un grave ritardo sui lavori, Panza scrive a Tognoli per sottoporli un "riesame della situazione nel quadro di iniziative analoghe nel frattempo realizzate o in corso di realizzazione in Italia ed all'estero che hanno notevole rilevanza come termine di confronto"²²: ricorda il caso dell'apertura del Museum für Gegenwartskunst di Basilea, con 2800 mq di esposizione, la prossima apertura del museo di Mönchengladbach con una superficie espositiva di 4800 mq e quella del museo di Düsseldorf con 5000 mq.²³ In questo contesto, i 1100 mq di Villa Scheibler risultano modesti in confronto agli altri. Ecco allora le modifiche che Panza ritiene necessarie:

È risaputo che i Musei troppo piccoli non sono visitati dal Pubblico, ed è appunto il rischio di Villa Scheibler, in un quartiere periferico con una bassa percentuale di abitanti interessati all'Arte Contemporanea. Per ridurre questo pericolo propongo di utilizzare anche il piano terreno della Villa a Museo Ambientale, trasferendo il centro sperimentale in locali centrali dove la sua funzione può essere svolta con più utilità, ed utilizzare il Parco come spazio per pochi interventi artistici di notevole rilevanza, rispettando interamente il suo disegno originale e creando una unità tra interno ed esterno come era nei secoli passati [...]. Se questa proposta venisse accettata donerei un numero maggiore di opere, per il piano terreno, mentre il Comune dovrebbe provvedere all'acquisto ed alla sistemazione di poche importanti opere d'arte nel parco ed al restauro del disegno originale, in base a delle scelte concordate.²⁴

Segue l'elenco delle opere impegnate per la donazione. Rispetto a quello originale, si registrano alcune importanti variazioni: non figurano più le opere di Richard Nonas, *Jaw Bone*, 1973 e *Mound*, 1975, mentre vengono aggiunte nuove opere di Doug Wheeler, *Luminoferous space II*, Cioni Carpi, *Per un 8 coricato* e Sol Lewitt, *Wall Drawing N. 159*. Panza giustifica queste modifiche "dovendo tener conto della necessità di differenziare questo Museo da quelli realizzati o in corso di realizzazione".²⁵ Uno sguardo alla stampa contemporanea è utile per capire come la realizzazione del Museo Polivalente di Quarto Oggiaro venga percepita dall'opinione pubblica. Giorgio Mascherpa, in un articolo pubblicato su "Bolaffi Arte" nel giugno del 1979,²⁶ data in cui il progetto è ormai in una fase avanzata, colloca nel quadro internazionale il progetto del Museo di Villa Scheibler, che definisce "uno fra i più stimolanti musei sperimentali d'Europa"²⁷:

L'idea e del restauro e della rinascita culturale della villa vialbese spetta ad una di quelle coincidenze intuitive e pratiche insieme che talvolta si verificano, l'incontro in loco, tre anni fa, di un soprintendente come Franco Russoli, d'un assessore sensibile come Polotti e d'un collezionista di fama internazionale come Panza di Biumo [...]. In un territorio urbanisticamente anonimo la villa della nobiltà milanese potrà tornare ad avere una funzione aristocratica, non più come simbolo di privilegio sociale ma invece comunitario [...]: un centro sperimentale e progettuale al piano terra, un museo d'avanguardia-minimal-optical-

concettuale al “piano nobile”, grazie ad una donazione del conte Panza di Biumo (maggior collezionista europeo di arte d’avanguardia americana) e all’entusiasmo degli artisti, allettati dalla singolare eccezionalità del luogo e della funzione che esso potrà assumere nel tempo.²⁸

L’ultima prova documentaria, in ordine cronologico, della realizzazione del Museo di Villa Scheibler è l’invito al pubblico dibattito sul tema “Villa Scheibler. Centro internazionale d’arte contemporanea” il 23 aprile 1982, segno che a quella data l’interesse per il museo è ancora vivo nell’opinione pubblica e da parte dell’amministrazione comunale.²⁹ La vicenda per la realizzazione del Museo Polivalente di Villa Scheibler a Quarto Oggiaro si conclude qui. Non resta che formulare delle ipotesi riguardo il suo fallimento: forse le modifiche proposte da Panza spingono il progetto in una direzione troppo distante dalle ricerche delle Civiche Raccolte, orientate a privilegiare l’arte italiana piuttosto che a esporre una collezione di artisti americani, tanto più in una situazione delicata come la zona periferica di Quarto Oggiaro. Oppure, semplicemente, le condizioni avanzate da Panza risultano al Comune troppo onerose. Infine, si può ipotizzare che, nel 1986, un ricambio ai vertici dell’amministrazione comunale porti al naufragio del progetto per il disinteresse del nuovo sindaco Paolo Pillitteri e dei suoi consiglieri.

Il progetto per Cascina Taverna

Un secondo progetto non realizzato di donazione di una parte della collezione Panza per costituire un nuovo Museo per l’Arte Contemporanea a Milano riguarda la Cascina Taverna al Parco Forlanini e si inserisce nel programma di restauro e valorizzazione delle cascine intrapreso nel 1977 dal Comune di Milano. Queste le parole del collezionista in proposito:

Nella periferia di Milano vi sono numerose cascine che servivano alle aziende agricole che gestivano i territori periferici, che erano stati vincolati a verde dal piano regolatore e poi acquistati dal Comune, con gravi danni per i privati proprietari che perdevano una possibilità di incremento di valore. Lo scopo era di creare dei parchi e dei polmoni verdi attorno alla città, cosa giustissima; essendo cessata l’attività agricola, le cascine erano in disuso e in cattive condizioni. La più grande, Cascina Taverna, si trovava al Parco Forlanini lungo il viale che porta all’aeroporto di Linate. L’assessore competente, il socialista Polotti, pensava di utilizzarla per farne un museo d’arte contemporanea. Sapeva che cercavo spazi per la collezione. Presi in considerazione con interesse la sua proposta. I fabbricati erano da ricostruire; si poteva conservare il sedime, un rettangolo con un ampio cortile al centro, il museo attorno. Sarebbe stata una bella costruzione con una spesa relativamente modesta. Ho fatto anche un plastico che rappresentava genericamente ma fedelmente il programma. Per andare avanti nelle trattative era necessaria l’approvazione del consiglio di zona del quartiere

dove si trova il parco Forlanini. Furono delegate due persone a discutere il programma, un pittore (figurativo) e un altro “intenditore d’arte”, persone modeste da ogni punto di vista; di fronte alle fotografie dei Long, dei Flavin, dei Morris sembravano tramortite, essendo per loro una lingua incomprensibile. Fui anche invitato dall’assessore a parlare all’assemblea riunita. Avevo la netta sensazione che le mie parole cadessero nel vuoto e così è stato.³⁰

Non è possibile ricostruire l’identità del pittore e dell’ “intenditore d’arte” citati da Panza, ma si può ricavare qualche utile informazione per contestualizzare il progetto dal documento redatto dal Comune di Milano nel 1977 come proposta per il recupero e la valorizzazione delle Cascine.³¹ Giulio Polotti, assessore al Demanio e Patrimonio del Comune di Milano, conferma l’interesse a trasformare Cascina Taverna in un Museo di Arte Contemporanea:

Date le caratteristiche dell’impianto architettonico e il ruolo nodale rispetto al Parco, la Cascina Taverna costituisce un’occasione per creare strutture di tipo culturale di grande interesse in aree periferiche [...]. Perciò proponiamo che sia trasformata in un museo nel quale troverebbe posto la collezione di arte contemporanea che un collezionista vorrebbe mettere a disposizione del Comune di Milano. Il museo sarebbe affiancato da tutte le attrezzature necessarie a renderlo vitale (biblioteca specializzata, locali per conferenze e riunioni, istituto per ricerche, ecc.) e potrebbe avere una proiezione all’esterno attraverso mostre da allestirsi negli spazi aperti.³²

Nella scheda dedicata alla descrizione della situazione attuale della Cascina, che dispone di un terreno di 43682 mq ed è formata da due fabbricati, uno a pianta a L, l’altro a pianta lineare, vengono descritti i “Criteri di ambientazione” proposti: “l’organismo dovrà diventare il fulcro per un’ampia zona anche sotto l’aspetto della dominanza visiva. All’interno del disegno del parco occorrerà migliorare la fruizione della cascina puntando sulla ridefinizione dei tracciati, adattando quelli esistenti o creandone nuovi, e sulla sistemazione del verde in modo da evidenziare la chiarezza della disposizione volumetrica e i caratteri formali dell’edificio”.³³

Nell’archivio del Getty è conservata una lettera, non spedita, scritta da Giuseppe Panza il 30 marzo 1977 e indirizzata al sindaco Tognoli, interessante per ricostruire le linee guida del progetto e della donazione, evidentemente in risposta ad una richiesta di quest’ultimo:

Il nuovo Museo dovrebbe realizzarsi in parte utilizzando la cascina esistente, in parte realizzando una nuova struttura coordinata architettonicamente con quest’ultima. Saremo lieti di dare la nostra disinteressata collaborazione per la progettazione del Museo. Riteniamo adatte per questo programma, opere di Morris, Judd, Flavin, Serra, Nauman, Lewitt, Kosuth, Barry, Weiner, Irwin, Wheeler, Turrell, Nordman, Orr, Nonas, Long, Highstein, comprendendo in tali

opere sia i disegni di impostazione, sia i manufatti d'arte, ma escludendo opere murarie necessarie per la realizzazione di alcune di esse.³⁴

In un passaggio molto significativo, Panza dichiara la propria volontà di privilegiare Milano come città a cui destinare la propria collezione prima di qualunque altra ricordando il proprio legame con la città natale:

Vi sono altre città in America, in Europa ed in Giappone interessate alla nostra collezione ma desideriamo dare una priorità a Milano prima di portare avanti altre trattative [...]. Milano è la nostra città, è la città della nostra famiglia perciò abbiamo sempre desiderato che maturasse l'occasione perché almeno una parte importante della nostra collezione diventasse permanentemente una caratteristica dell'impegno culturale Milanese; essa rappresenta oltre un ventennio di vita, di attività, di amore per l'arte, e ha contribuito al prestigio di Milano come centro di ricerca culturale.³⁵

Un dettagliato *Programma per un Centro d'Arte Contemporanea* descrive le attività previste per il museo e specifica l'articolazione dello spazio:

L'attività del centro si deve articolare in tre settori principali, l'esposizione più o meno permanente di opere d'arte contemporanea di alto livello internazionale, l'organizzazione di mostre di carattere informativo aperte a tutte le manifestazioni più avanzate e di ogni provenienza, l'attività didattica volta a divulgare le tendenze artistiche di oggi e a fornire alle persone che non hanno avuto la possibilità di una educazione scolastica adeguata, l'informazione di base necessaria per un completamento della loro formazione intellettuale attraverso corsi preparatori sulle manifestazioni artistiche moderne e visite guidate alle mostre. L'edificio per queste attività deve avere una superficie minima di circa mq. 6000 = mq. 2500 = verranno destinati alla esposizione della collezione del Museo, mq. 1500 = circa alle mostre temporanee e i rimanenti mq. 2000 = alle attività didattiche, agli uffici e ai Servizi Tecnici. Il volume complessivo dell'edificio sarà di circa mq. 35000 = un costo di circa 300000000 di lire. Per la scelta del progettista sarà necessario fare un concorso di idee ad inviti [...]. La gestione del Museo dovrà essere affidata ad un direttore il quale avrà piena libertà e responsabilità per la scelta delle manifestazioni. L'incarico al direttore dovrà essere a termine, non più di 5 anni. Il consiglio di amministrazione dovrà essere scelto tra persone di provata competenza nell'arte contemporanea internazionale e non impegnate in attività politiche per garantirne l'indipendenza di giudizio. Il direttore dovrà essere scelto dal consiglio di amministrazione. Dovrà essere stanziato un fondo indicizzato per la formazione della collezione. Un importo di L. 70.000.000 = all'anno dovrebbe essere sufficiente per creare nel giro di 10-15 anni una collezione di eccellente qualità. La somma per gli acquisti dovrebbe essere destinata prevalentemente ad artisti stranieri perché sarà più facile acquisire delle opere di artisti Italiani attraverso delle donazioni o dei prestiti; anche per evitare che pressioni locali e settoriali snaturino la qualità della collezione. Fino a quando la collezione del Museo non sarà sufficientemente numerosa gli spazi vuoti potranno essere facilmente colmati mediante prestiti da collezionisti accuratamente selezionati. Le mostre

temporanee non comprenderanno solo pittura e scultura ma anche altri settori come la fotografia, l'architettura, il disegno industriale, la grafica, i videotape.³⁶

Nonostante la scrupolosità con cui viene elaborato il progetto, anche in questo caso, nulla di concreto viene realizzato. Dobbiamo supporre che i motivi siano analoghi a quelli che portano al naufragio della proposta per Villa Scheibler: obblighi di donazione incompatibili con le possibilità del Comune, incomprensione del progetto da parte del Consiglio di Zona o un progressivo disinteresse da parte dell'Amministrazione Comunale alla vicenda.

Il progetto per Palazzo Reale

A partire dal 1978, si delinea un nuovo progetto che coinvolge Giuseppe Panza come protagonista nella costituzione di un Museo del Contemporaneo per Milano a Palazzo Reale. La fine degli anni settanta vede Milano impegnata nell'incremento delle proprie raccolte tramite acquisti e donazioni private che confluiranno nell'apertura del CIMAC a Palazzo Reale nel 1984, nell'atmosfera di febbrile concorrenza con la Grande Brera di Russoli. Si inserisce in questo clima la richiesta del sindaco Tognoli e della direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte Mercedes Garberi al collezionista Panza per avere prestiti di lunga durata di opere di artisti americani. Giuseppe Panza aderisce con entusiasmo adoperandosi in prima persona per contattare gli artisti, progettando la collocazione delle loro opere nello spazio e decidendo di prestare, insieme ad altri collezionisti, una raccolta di arte africana al nuovo museo. Nel novembre del 1978, Giuseppe Panza comunica al sindaco Tognoli di aver svolto, su invito di Mercedes Garberi, una "indagine preliminare sulla possibilità di avere in prestito per un lungo periodo (10-15 anni) opere d'arte contemporanee per il costituendo Museo d'Arte Contemporaneo a Palazzo Reale"³⁷. Il collezionista presenta al Sindaco gli artisti e le fondazioni che sarebbero interessati al prestito:

Per esempio, la Fondazione Rothko e gli eredi Rothko sarebbero disposti ad esaminare dei prestiti per formare una sala Rothko. Una fondazione americana è interessata a un deposito permanente di opere di artisti come Flavin, De Maria, Turrell, Judd. A dei prestiti sono certamente interessati Andre, Ryman, Marden, Kosuth, Morris, Oldenburg, Agnes Martin, Opalka, Alice Aycock e diversi altri artisti importanti.³⁸

A distanza di una settimana, Giuseppe Panza comincia a contattare diversi artisti e galleristi: si rivolge infatti a Renato Guttuso, Clyfford Still, Joseph Beuys, Jean Dubuffet e al gallerista Claude Bernard per ottenere il prestito a

lungo termine di opere da destinare al Museo di Palazzo Reale.³⁹ Il 28 dicembre 1978, Giuseppe Panza avanza al sindaco Tognoli una nuova proposta per arricchire il Museo con la sua raccolta di arte africana.⁴⁰ Più avanti, esprime le proprie preoccupazioni riguardo la scelta degli artisti milanesi da esporre e formula consigli per il futuro museo:

Un problema che mi preoccupa sono i rapporti con gli artisti Milanesi. Credo che bisognerà scegliere un criterio di discriminazione oggettivo, per evitare interferenze. Probabilmente bisognerà escludere dalla collezione permanente tutti gli artisti residenti a Milano, salvo i morti (Fontana e Manzoni), che avranno invece molte possibilità di essere esposti nelle mostre temporanee, che sono adiacenti alle sale della collezione permanente, con reciproco influsso positivo per il prestigio che darà alla cultura milanese. Le ricordo la necessità di una dichiarazione di intenzioni con la quale si affermi la volontà di formare un fondo per l'acquisto delle opere in prestito, quando il Museo sarà ultimato. È importante perché è un incentivo e una prova di serietà per gli artisti che prestano.⁴¹

Le preoccupazioni di Panza riguardo l'impossibilità di costituire un museo senza un fondo di acquisti per le opere in prestito sono condivise dagli artisti⁴². Da questo momento, nei fondi documentari esaminati per ricostruire la vicenda, c'è un vuoto documentario interrotto soltanto con la lettera di Giuseppe Panza del 24 dicembre 1982 grazie alla quale torniamo al corrente della situazione del Museo del Contemporaneo a Palazzo Reale e, in generale, dei progetti museali di Panza in Lombardia, ancora bloccata.⁴³ La lettera al Sindaco si conclude con un tono di amarezza:

Credo di aver fatto tutto quanto mi era possibile affinché queste possibilità diventassero realtà nell'interesse di tutti. Certamente in futuro non sarà possibile addebitarmi delle responsabilità se le opere d'arte saranno visibili altrove, invece che in Lombardia, malgrado l'interessamento e la simpatia di Persone come Lei che credono la Cultura Moderna essere una componente importante della vita civile.⁴⁴

Nonostante le risposte negative ricevute da artisti e galleristi, Giuseppe Panza continua ad elaborare il progetto di esporre una collezione di arte contemporanea a Palazzo Reale stilando una lista,⁴⁵ nella quale divide gli artisti in cinque categorie. Tra gli "artisti sicuramente disponibili" annovera Flavin, Judd, Morris, Irwin, Wheeler, Turrell, Nauman, Nordman, Lewitt, Kosuth, Barry, Weiner, Wilson, Nonas, Highstein, Mangold, Long, Charlton, Darboven, Burgin, Cane, Mochetti e Carpi. Tra gli artisti "disponibili molto probabilmente" figurano Rothko, Ryman, Marden, Burri, Fontana, Manzoni, Aycok, De Maria, Oppenheim e Oldenburg. Gli artisti che Panza ritiene "disponibili probabilmente" sono Beuys, Haacke, Sonnier, Acconci e gli artisti dell'Arte

Povera. Gli artisti desiderabili per Panza sono Guttuso, Styll, Bacon, Dubuffet, Tinguely, Hein, Arman, Twombly, Lichtenstein, Kelly, Jorn e Christo. La lunga lista di artisti milanesi comprende Fabro, Cavaliere, Baj, Parmeggiani, Tadini, Trotta, Vigo, Carpi, Agnetti, Aricò, Bonalumi, Boriani, Calderara, Colombo, Staccioli, Dadamaino, Isgrò, Melotti, Morales, Munari, Nigro, Olivieri, Paradiso, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Rotella, Simonetti, Spagnulo, Vermi, Birolli, Morlotti, Cassinari, Brindisi, Dova, Migneco e Treccani. Tuttavia, dalle *Piante* del primo e del secondo piano di Palazzo Reale, sulle quali il collezionista studia l'assegnazione delle sale, emergono le sue vere predilezioni artistiche, che escludono quasi totalmente le opere di artisti italiani dall'allestimento. Panza dedica il secondo piano all'Arte Concettuale, Ambientale e Minimal, e alla raccolta di arte africana.⁴⁶ Assegna una o più sale a singoli artisti, in modo da non esporre mai opere di artisti diversi nella stessa sala, e in particolare un corridoio a Flavin, un corridoio a Turrell, un corridoio e una sala a Judd, una a Bell, due a Morris, tre a Mochetti, due a Darboven, una a Barry, una a Kosuth, una a Weiner, due a Wheeler, tre a Nauman, due a Lewitt, una ad Andre, due a Law, una a Beuys, una a Burri e cinque all'arte africana. Al primo piano predomina l'Arte Ambientale: un corridoio e una sala sono dedicati a Turrell, due sale agli ambienti di Fontana, due sale a De Maria, quattro a Flavin, due a Judd, due ad Aycock, una a Martin, una a Wheeler, una ad Andre, una ad Oldenburg e una a Rothko, sei all'arte africana. Nonostante la lunga lista di artisti milanesi che si propone di contattare, le opere di artisti italiani che Panza sceglie effettivamente di esporre risultano esigue: si riducono a una rosa di tre nomi, Fontana, Mochetti e Burri. La scarsa presenza di artisti italiani, oltre all'effettiva difficoltà di avere in prestito le opere, è probabilmente uno dei fattori che influisce sulla mancata realizzazione del progetto.

Nonostante il fallimento delle trattative, il valore delle tre proposte museografiche analizzate è constatabile a vari livelli. In un senso più generale, si dimostra in grado di proporre una visione museologica molto avanzata, che dalla sola conservazione delle opere si sposta a coinvolgere la collettività con un'ampia varietà di proposte culturali, riservando grande importanza alla didattica, alla ricerca e alla diffusione di materiali bibliografici, video e iconografici. L'integrazione del museo con il territorio e la comprensione da parte del pubblico sono considerate fondamentali. Ad un secondo livello, l'attenzione per forme d'arte di difficile realizzazione come l'Arte Ambientale, l'Arte Concettuale e le opere di grandi dimensioni porta Giuseppe Panza a pensare il museo come luogo pubblico in grado di tutelare i giovani artisti, adatto a fornire loro gli strumenti e i materiali della creazione artistica. Ancora, ad un altro livello più concretamente museografico, l'attenzione e la conoscenza profonda delle opere selezionate nel corso di una vita porta il collezionista a studiare nei minimi particolari la costruzione dell'ambiente,

finalizzando ogni dettaglio alla fruizione perfetta dell'opera: l'impianto di riscaldamento deve essere silenzioso per garantire la concentrazione, gli angoli delle stanze devono essere arrotondati per permettere alla luce di scivolare in modo fluido, persino i filari di tigli nel giardino esterno disegnati uno per uno sul progetto devono creare le condizioni esterne per preparare il visitatore all'esperienza dell'esperienza, la percezione dello spazio come forma d'arte:

La mia idea è essenzialmente una. Il museo non deve essere un'accumulazione di arte, non dev'essere un bel magazzino per l'arte. Deve essere un luogo dove, quando si è dentro, si vive in un modo diverso. Si deve sentire che si è in un altro posto, qualcosa di ideale è presente. Questo è lo scopo che il museo deve raggiungere. Se manca non è un museo.⁴⁷

- ¹ Giuseppe Panza, in “Addio al collezionista Giuseppe Panza di Biumo”, *Il Sole 24 ore*, 25 aprile 2010, edizione on-line, accesso 22 maggio 2013, <http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2010/04/panza-di-biumo.shtml?uuid=ba55dd40-5091-11df-846e-c79e087affa9&DocRulesView=Libero>
- ² Per uno sguardo generale sulla personalità e biografia di Giuseppe Panza, sulla formazione della collezione e sulla sua ripartizione in differenti musei si rimanda all'autobiografia del collezionista: Giuseppe Panza, *Ricordi di un collezionista* (Milano: Jaca Book, 2006).
- ³ Christopher Knight, *L'arte degli anni '50, '60, '70. Collezione Panza* (Milano: Jaca Book, 1999), 70.
- ⁴ “A partire dagli anni Settanta si sviluppò un ampio dibattito culturale attorno ai destini di Villa Scheibler, segnata da un inarrestabile degrado. Il fabbisogno di servizi pubblici e la mancanza di qualità ambientale del quartiere suggerivano una funzione polivalente per l'edificio principale, con il vasto parco pubblico recuperato nell'area dell'ex-vivaio comunale. Restituito il parco ai cittadini nel 2005, Villa Scheibler è tutt'ora in attesa di una rinascita”. (“Villa Scheibler”, accesso 26 dicembre 2012, <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/30010-00003/>)
- ⁵ “Bozza di proposta per la creazione di Museo Polivalente a Quarto Oggiaro (Zona 20)”, dattiloscritto, 1977, Series I, box 67, folder 2, foglio 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ⁶ Ibid., 1
- ⁷ Comune di Milano, Ripartizione decentramento, Consiglio di Zona 20, Vialba-Certosa -Quarto Oggiaro, “Proposta per un Museo Sperimentale Polivalente di Arti Visive nei locali della Ex Villa Scheibler a Quarto Oggiaro”, dattiloscritto, 1977, Series I, box 67, folder 2, foglio 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ⁸ Ibid., 4.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ Giuseppe Panza, “Disegno. Villa Scheibler”, 1978, Series I, box 67, folder 2, foglio 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ¹¹ Comune di Milano, “Proposta per un Museo Sperimentale”, 6-7.
- ¹² Ibid., 7.
- ¹³ Ibid., 7-8.
- ¹⁴ Giancarlo Ortelli, Edoardo Sianesi, “Progetto di ristrutturazione di Villa Scheibler”, dattiloscritto, Series I, box 67, folder 2, foglio 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Ibid., 2.
- ¹⁸ Giuseppe Panza, “Quarto Oggiaro, Villa Scheibler, Museo Polivalente. Descrizione caratteristiche locali I piano destinati alla sezione permanente del Museo”, dattiloscritto, Series I, box 67, folder 2, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ¹⁹ Si tratta della stessa soluzione scelta per l'allestimento dell'ala dei Rustici a Villa Panza, Varese, per le opere di Dan Flavin, James Turrell e Robert Irwin tra il 1973 e il 1976.
- ²⁰ Panza, “Quarto Oggiaro, Villa Scheibler, Museo Polivalente”, foglio 8
- ²¹ Giuseppe Panza, “Donazione Museo Quarto Oggiaro”, dattiloscritto, 1977, Series I, box 67, folder 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ²² Giuseppe Panza, lettera a Carlo Tognoli, 18 novembre 1980, manoscritto, Series I, box 67, folder 2, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ²³ Ibid., Panza fa riferimento a diversi progetti allora in fase di studio per collocare la propria raccolta che non saranno realizzati, eccetto il caso di Villa Panza, donata al FAI

- nel 1996 e aperta al pubblico nel 2000. Cfr. Marco Magnifico, Lucia Borromeo, *Villa Menafoglio Litta Panza e la Collezione Panza di Biumo* (Milano: Skira, 2001); Panza, *Ricordi di un collezionista*.
- ²⁴ Panza, lettera a Carlo Tognoli, "Giuseppe Panza di Biumo a Carlo Tognoli. Milano, 18 novembre 1980", manoscritto, 1980, Series I, box 67, folder 2, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ²⁵ Ibid., 3.
- ²⁶ Giorgio Mascherpa, "Ottocento milioni: Milano inizia a Quarto Oggiaro il museo per le raccolte Panza di Biumo", *Bolaffi Arte*, giugno 1979, 27.
- ²⁷ Ibid.
- ²⁸ Ibid.
- ²⁹ Antonio Josa, "Invito al pubblico dibattito sul tema: Villa Scheibler. Centro internazionale d'Arte Contemporanea, ad iniziativa del circolo culturale 'Carlo Perini', e in collaborazione con il Consiglio di Zona 20, presso la sede di Via Val Trompia 45/A", Milano, 23 aprile 1982, Archivio Ortelli. Il documento inedito mi è stato gentilmente concesso dall' arch. Giancarlo Ortelli.
- ³⁰ Panza, *Ricordi di un collezionista*, 303.
- ³¹ *Cascine del Comune di Milano: proposta per un piano di recupero e valorizzazione*, (Milano: Comune di Milano, 1977).
- ³² Ibid., 174.
- ³³ Ibid.
- ³⁴ Giuseppe Panza di Biumo, lettera a Carlo Tognoli, 30 marzo 1977, dattiloscritto, 1977, Series I, box 82, folder 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ³⁵ Ibid., 3.
- ³⁶ Giuseppe Panza di Biumo, "Programma per un Centro di Arte Contemporanea", dattiloscritto, 1977, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ³⁷ Giuseppe Panza di Biumo, lettera a Carlo Tognoli, 20 novembre 1978, manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ³⁸ Ibid.
- ³⁹ Giuseppe Panza di Biumo, lettera a Renato Guttuso. Milano, 20 novembre 1978, manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1; Giuseppe Panza di Biumo, lettera a Clyfford Still, 23 novembre 1978, manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1; Giuseppe Panza di Biumo, lettera a Claude Bernard, 12 dicembre 1978, manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1; Giuseppe Panza di Biumo, lettera a Joseph Beuys, 18 dicembre 1978, manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1; Giuseppe Panza di Biumo, lettera a Jean Dubuffet, 20 dicembre 1978, manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ⁴⁰ "Si potrebbe avere in prestito 50-60 opere molto importanti di Arte Africana prestate per 10 anni da collezionisti amici di Franco Monti, dei quali anch'io farei parte. Il valore delle opere è di circa un miliardo. La cosa è di grande interesse, perché integra la collezione d'arte contemporanea, con la quale vi sono molti punti di riferimento" (Giuseppe Panza di Biumo, lettera a Carlo Tognoli, 28 dicembre 1978, manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.
- ⁴¹ Ibid.
- ⁴² "La costituzione di un museo senza un fondo di acquisti e nella semplice modalità di prestiti da parte degli artisti e dei collezionisti mi appare a prima vista molto problematico" ("Jean Dubuffet, lettera a Giuseppe Panza di Biumo, 4 gennaio 1979, manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles). Traduzione dell'autore dall'originale in Francese.
- ⁴³ "Spero che gli sforzi che sta facendo il Comune per sviluppare le attività culturali possano continuare come nel passato, malgrado le difficoltà del momento. Mi auguro in particolare che continuino con più celerità i lavori per il Museo d'Arte

Contemporanea a Palazzo Reale [...]. Purtroppo non hanno avuto un esito positivo le proposte di creare Musei d'Arte Internazionale nel Territorio Lombardo che avrebbero potuto integrare quanto sta facendo il Comune di Milano per l'arte Italiana. Gli Organi Responsabili della Regione non hanno accolto la proposta della Soprintendenza di Brera di destinare a questo scopo il Maschio del Castello di Vigevano che sarà invece utilizzato per un non ben definito centro per la Cultura Lombarda. La Regione ha anche respinto la proposta dell'Azienda Autonoma di Soggiorno di Varese di realizzare un Museo nella mia casa con le opere della collezione che qui si trovano e che Lei conosce. Questi due Musei sarebbero stati i poli di un centro che si trova a Milano" (Giuseppe Panza di Biumo, lettera a Carlo Tognoli, 24 dicembre 1982, dattiloscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles).

⁴⁴ Giuseppe Panza di Biumo, lettera a Carlo Tognoli, 24 dicembre 1982, dattiloscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

⁴⁵ Giuseppe Panza di Biumo, "Lista di artisti per Palazzo Reale", manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

⁴⁶ Giuseppe Panza di Biumo, "Disegni con distribuzione delle opere nelle sale di Palazzo Reale (primo e secondo piano)", manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

⁴⁷ Knight, *L'arte degli anni '50, '60, '70. Collezione Panza*, 70.